











المكتبة السينمائية

سمير فريد

# يوم وأساطير

في السينما المصرية



الكتاب رقم ٧٩١٤٣٠  
٩٢٢٦٢

2000

791.430

92262

فري  
ن

المصرية  
للكتاب



# نجوم وأساطير فى السينما المصرية

## لوحة الغلاف

اسم العمل الفني: منظر من فيلم لكوكب الشرق

التقنية: تصوير فوتغرافي

المقاس: ٢٥ × ٣٥ سم

منظر أو مشهد من فيلم لسيدة الغناء العربى «أم كلثوم» وقد اختاره الناقد السينمائى الكبير سمير فريد ليتوج به غلاف الكتاب، وهى لقطة نادرة، كاملة التفاصيل. التقطها المصور من زاوية بعيدة، ولكنه أبرز أدق المعالم من ديكور وملابس وإكسسوار، أما الإضاءة فهى لغة غاية البلاغة، حيث أبرز المضمون الدرامى للقطة، والصورة أبيض وأسود، ولكنها تبدو زاخرة بشتى الألوان. استجمع الفنان فى بؤرة العدسة كافة التفاصيل ولملم المشهد بكامله ليعطينا صورة حية قوية نابضة بالمشاعر.

محمود الهندى



# نجوم وأساطير فى السينما المصرية

سمير فريد





**مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠**  
**مكتبة الأسرة**  
**برعاية السيدة سوزان مبارك**  
**(المكتبة السينمائية)**

الجهات المشاركة:  
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية  
وزارة الثقافة  
وزارة الإعلام  
وزارة التعليم  
وزارة الإدارة المحلية  
وزارة الشباب  
التنفيذ : هيئة الكتاب

نجوم وأساطير في السينما المصرية  
سمير فريد  
الغلاف  
والإشراف الفني:  
الفنان : محمود الهندي  
المشرف العام :  
د. سمير سرحان



## على سبيل التقديم

---

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة» تلك الصيحة التي أطلقتها المواطنة المصرية النبيلة «سوزان مبارك» في مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة» والذي فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذي كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفي مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافي الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التي أصدرت في سنواتها الست السابقة «١٧٠٠» عنواناً في حوالى «٣٠» مليون نسخة لاقت نجاحاً واقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى «٣٠٠» ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة» للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن» فى «١٦» جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب» لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. سمير سرحان

---







مقدمة

عروبة السينما المصرية  
ومصرية السينما العربية





كل الفنون فى السوق: كانت كذلك دائماً، وسوف تظل. وليس هذا امتياز أو نقص. وإنما وصف لطبيعة الحال، راقص الباليه فى السوق مثل لاعب الكرة، ولوحات فان جوخ فى السوق مثل أى فيلم أو مسرحية أو كتاب. وتقسيم الأعمال الفنية إلى «تجارية، و«غير تجارية» لا يعنى أن كلاهما ليسا فى السوق، ولعل الأدق استخدام كلمة «السائدة» بدلا من كلمة «التجارية»، بمعنى أن هناك أعمالا تصنع لإرضاء الذوق السائد فى هذا المكان أو ذاك. وأخرى تصنع من أجل التعبير الذاتى سواء قبله الذوق السائد أو رفضه.

ونظراً لطبيعة فن الفيلم السينمائى حيث يتكلف الكثير من الأموال بالمقارنة مع اللوحة أو الكتاب على سبيل المثال، يتم إنتاج أغلبية الأفلام لإرضاء الذوق السائد. وبسبب التكاليف المرتفعة نسبياً للأفلام السينمائية أيضاً يتم الخلط بين الفيلم كسلعة فى السوق مثل غيره من وسائل التعبير، وبين الفيلم كمنتج ثقافى. فالفيلم الذى يتم إنتاجه فى مصر أو السنغال أو الولايات المتحدة هو فيلم يحمل جنسية الشركة الذى

أنتجته فيقال فيلم مصري أو فيلم سنغالي أو فيلم أمريكي، ولكن الفيلم كمنتج ثقافي ينتمي إلى اللغة الناطق بها، ولذلك فالفيلم المصري من الناحية الثقافية فيلم عربي، ولذلك نقول السينما العربية في مصر.

السينما العربية في مصر تعبير لوصف الحال، وليست له أدنى علاقة بالوحدة العربية مثلاً، أو غير ذلك من الأهداف السياسية. ولذلك فالفيلم التونسي الناطق بالفرنسية مثلاً (حكاية بسيطة كهذه إخراج عبداللطيف بن عمار عام ١٩٧٠) هو تونسي كصناعة، وفرنسي كثقافة. ومرة أخرى ليس هذا أكثر من وصف للحال، ولا يتضمن أى نوع من التعظيم أو التهوين من شأن الفيلم. أنه جزء من تاريخ السينما في تونس، ومن تاريخ السينما الفرنسية. وقبل هذا وذاك من تاريخ مخرجه، والفيلم يعبر عن واقع ثقافي في تونس كما يعبر الفيلم السنغالي النطاق بالفرنسية عن واقع ثقافي في السنغال.

وربما لا يلتفت البعض إلى حقيقة جوائز «الأوسكار» الأمريكية رغم شهرتها المدوية من حيث كونها جوائز لأحسن الأفلام الناطقة الإنجليزية سواء كانت أمريكية أم بريطانية أم كندية أم استرالية أو حتى مصرية أو تونسية. وهناك ضمن هذه الجوائز جائزة واحدة لأحسن فيلم أجنبي، والمقصود بـ «الأجنبي» هنا شئ واحد فقط، وهو اللغة الأصلية التي تم بها تصوير الفيلم. وعلى هذا تنقسم سينمات العالم إلى سينمات ناطقة بلغات العالم المختلفة، وتأتى السينما العربية، أى الناطقة بالعربية، فى المرتبة العاشرة من حيث كم الإنتاج على مستوى المائة عام الأولى من تاريخ السينما بعد السينما الإنجليزية والفرنسية والهندية



واليابانية والروسية والألمانية والإيطالية والإسبانية والصينية. وقد تم إنتاج ما يقرب من ستة آلاف فيلم طويل وقصير تنطق باللغة العربية أغلبها يحمل الجنسية المصرية، وإن لا يوجد مع الأسف حصر دقيق بهذه الأفلام.

وقد يقال هنا وماذا عن الأفلام الصامتة. والإجابة بسيطة للغاية، فالمقصود بـ«الصامتة» عدم إدماج شريط الصوت مع شريط الصوت، ولكن كل فيلم «صامت» كانت له لغته المكتوبة على شكل لوحات تقطع الأحداث. بل وشهدت الأفلام «الصامتة» شريط صوتي منفصل يصاحب الفيلم، وكانت أغلب عروض الأفلام الصامتة بمصاحبة عزف حي على البيانو.

أما لماذا شهدت مصر إنتاج الغالبية من الأفلام العربية، ولماذا تنتج فيها حتى الآن الغالبية من هذه الأفلام، فيرجع إلى الارتباط المبكر بالحضارة الغربية الحديثة عن طريق مدينة الإسكندرية حيث كانت هذه المدينة نموذجاً للتعايش بين الأجناس والجنسيات والثقافات المختلفة لمدة قرون طويلة، ولذلك عرفت فن التمثيل المسرحي قبل غيرها من المدن العربية، ومن دون معرفة فن التمثيل المسرحي ليس من الممكن وجود سينما تمثيلية فى أى مكان فى العالم، وإن كان من الممكن وجود سينما تسجيلية أو سينما تحريك (تحريك الرسوم أو الدمى أو أى أشياء أخرى).

ووجود فن التمثيل المسرحي فى أى مجتمع يتطلب قدراً كبيراً من الشجاعة على مواجهة الذات: شجاعة أن يرى الناس امرأة من بينهم

تنطق بلسانهم، وترتدى ما يرتدون من ملابس، ولها نفس السمات الجسدية والنفسية لنساءهم، تمثل دور عاهرة مثلاً، أو أن يرون رجلاً يرتدى زى قضاتهم أو زى قياداتهم العسكرية، ويتحول إلى قاتل أو لص. وبعبارة أخرى شجاعة الفصل بين الواقع والخيال، والتعامل مع فن التمثيل كنوع من الخيال، وليس الواقع، وإدراك أن هناك «عالم فنى» لكل وسيلة من وسائل التعبير يستمد عناصره من الواقع نعم، ولكنه ليس الواقع حتى لو كان العمل الفنى ينتمى إلى الواقعية كاتجاه فنى. ومن البديهي أن الواقعية فى الفن لاتعنى مطابقة الواقع، فضلاً عن استحالة ذلك من الناحية العملية البحتة، فالواقع هو الواقع، والخيال هو الخيال، مهما كانت الشائج بينهما.

عدم توفر الشجاعة الاجتماعية على مواجهة الذات بالقبول العام لفن التمثيل المسرحى لا يقتصر على المجتمعات العربية التى لم يزدهر فيها المسرح، وبالتالى السينما، فهناك مجتمعات أخرى مماثلة فى قارات العالم المختلفة، وإن اختلفت الأسباب. ولم يكن القبول العام للتمثيل سهلاً فى مصر. ولذلك وجد المسرح فى الإسكندرية قبل القاهرة، وصنعه وشاهده ذوى الأصول الأوروبية قبل ذوى الأصول العربية، ومع بداية المسرح العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى كان الرجال يمثلون أدوار النساء، وجميع الممثلات الأوائل فى مصر كن من اليهوديات المصريات، أو المسيحيات اللواتى جئن من بيروت أو دمشق، أى على بعد آلاف الأميال من أسرهن، وكانت أول امرأة مصرية مسلمة تقف على المسرح هى منيرة المهدية عام ١٩١٥.



وحتى الآن، وفي مصر ذاتها، التي شهدت أول عرض سينمائي وأول فيلم يُصور على أرضها عام ١٨٩٦ في الإسكندرية، بعد أقل من سنة من إقامة أول عرض وإنتاج أول فيلم في العالم بطريقة سينماتوجراف لومير، وشهدت إنتاج أول فيلم مصري عام ١٩٠٧ في الإسكندرية أيضاً، أقول حتى الآن، لا يعترف المجتمع المصري بالسينما كجزء من ثقافته الوطنية اعترافاً كاملاً، ولا تعترف الدولة المصرية بالسينما كجزء من هذه الثقافة.

السينما في مصر سواء بالنسبة إلى المجتمع، أو بالنسبة إلى الدولة، محض تسلية فارغة من المضمون، بل وهي كذلك بالنسبة إلى الغالبية من السينمائيين أنفسهم، ولا يختلف وضعها عن وضع السينما في أوروبا عند بداية اختراعها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. والأدلة كثيرة على ما نذهب إليه. فليس هناك في مصر أرشيف لحفظ أصول الأفلام، ونقلها من الشرائط القابلة للاحتراق ذاتياً، إلى شرائط غير القابلة للاحتراق، والتي اخترعت مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين. وليس هناك في مصر سينماتيك لحفظ وعرض نسخ الأفلام، أو بعبارة أخرى دار للأفلام مثل دار الكتب تتيح الفرصة لمن يريد أن يشاهد هذا الفيلم أو ذاك، بل ولا توجد حتى مجرد مكتبة للكتب والمطبوعات والصور الفوتوغرافية والملصقات والوثائق.

وكما لا يوجد في مصر أرشيف للأصول، أو مكتبة للنسخ لا وجود لأرشيف، أو مكتبة في كل الدول العربية الأخرى أيضاً. وما يقال عن وجود مكتبة في الجزائر محض خرافة، فهي لا تعدر مخلفات المراكز

الثقافية الفرنسية بعد الاستقلال، ويكفى أنها المكتبة الوحيدة في العالم التي تخلو من نسخ للأفلام الوطنية (أى التى صنعت فى الجزائر) .

ومما يؤكد أن السينما من الناحية الثقافية تنتمى إلى لغات الأفلام، أن الأفلام المصرية الناطقة بالعربية، وكذلك الأفلام الأخرى الناطقة باللغات الأخرى، قد تدور أحداثها فى بلد إنتاج الفيلم، وتنطق بلهجته، ولكنها تتوجه إلى كل الجمهور الناطق بهذه اللغة أو تلك، ولذلك كانت الأفلام المصرية منذ البداية تتوجه إلى العرب فى كل البلاد العربية، وليس فى مصر فقط . ولذلك أيضا كان من المنطقى أن تكون الأفلام الأولى فى الدول العربية الأخرى التى عرفت إنتاج الأفلام بعد مصر تقليداً للأفلام المصرية، وكان من المنطقى أن يشارك سينمائيون من مصر فى صنع أفلام عربية خارج مصر، وإن يشارك الكثير من العرب غير المصريين فى صنع أفلام عربية فى مصر.

وتأخر الدول العربية الأخرى غير مصر فى إنتاج الأفلام أدى تلقائياً إلى انتشار اللهجة المصرية فى هذه الدول حتى أصبحت اللهجة السائدة للسينما الناطقة بالعربية. ليس فى هذا فضل ولا عيب، وقد نطقت بعض الأفلام العربية خارج مصر باللهجة المصرية، ولكنها لم تصدق فى مصر ولا فى خارجها، فالمنطقى أن ينطق الناس بلهجاتهم العامية وفى يوم ما عندما تنتهى الأمية فى العالم العربى سوف ينطق كل العرب لغة عربية صحيحة، ولا أقول فصيحة كما هو شائع، وسوف تصبح هذه اللغة هى لغة الأفلام.

وبسبب انتشار الأفلام المصرية فى العالم العربى اهتمت الدولة



الناصرية بالسينما بقصد الدعاية السياسية، وعندما حل التليفزيون محل السينما في القيام بهذا الدور، عادت الدولة إلى إهمال السينما.

مع بدء إنتاج الأفلام التمثيلية في الدول العربية خارج مصر، والازدهار النسبي لهذا الإنتاج ابتداء من السبعينات عرفت السينما العربية مشكلة العلاقة بين الأفلام العربية في مصر، والأفلام العربية خارج مصر. ولهذه المشكلة بعدين الأول تجارى محض، والثانى ثقافى خالص، ولا يجب الخلط بينهما، وإن تعمد البعض الخلط بما يخدم مصالحه. فالشركات المصرية رأت فى الأفلام العربية التى تنتج خارج مصر منافس يجب القضاء عليه، وذلك بحرمان الفيلم العربى غير المصرى من دخول السوق المصرى، والتقت مصالح هذه الشركات مع الشركات العربية غير المصرية التى توزع الأفلام المصرية، وهذا هو البعد التجارى لتلك المشكلة.

أما البعد الثقافى فيتمثل فى رغبة السينمائيين العرب غير المصريين فى التمرد على السينما العربية السائدة، وهى السينما المصرية، وهذا أمر مشروع تماماً، وقد اتفقت أهداف هؤلاء مع أهداف الكثير من السينمائيين المصريين أيضاً. بل إن الدعوة إلى تجديد السينما العربية ورفض السينما السائدة بدأت فى مصر عام ١٩٦٨، وعبرت عن نفسها فى مهرجان الإسكندرية الأول لسينما الشباب عام ١٩٦٩، ثم التقى شباب السينما المصرية مع شباب السينما فى البلاد العربية الأخرى، وعبروا عن أنفسهم فى مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب عام ١٩٧٢. وكما كان مهرجان الإسكندرية الأول والأخير، كذلك كان

مهرجان دمشق . فلم يكن المقصود من هذا المهرجان أو ذاك إقامة مهرجان دورى، وإنما كانا أقرب إلى مؤتمرات كبيرين . بل والتقت الحركة المصرية والحركة العربية مع حركة سينما العالم الثالث آنذاك فى المؤتمر الذى عقد فى الجزائر عام ١٩٧٣ .

ويتكامل تاريخ السينما العربية فى مصر وخارجها على نحو يؤكد طبيعة الانتماء الثقافى منذ أن عرف العرب السينما . فالأفلام ليست هى التى تجمع العرب، مصرية كانت أو غير مصرية، وإنما تجمعهم أساساً ثقافة واحدة، كما يجمعهم الواقع حيث تتأثر كل الدول العربية بما يحدث فى كل بلد عربى .

وفصول هذا الكتاب عن هذه المجموعة من نجوم السينما العربية فى مصر إنما تؤكد عروبة السينما المصرية بقدر مصرية السينما العربية، فمن بينهم المصرى والعراقى والسورى واللبنانيه، كما أن من بينهم المسلم والمسيحى واليهودى، وكما كان هذا التنوع الثقافى ولا يزال من مصادر قوة السينما الأمريكية، فهو أيضاً من مصادر قوة السينما المصرية، وقوة أى ثقافة فى أى مكان بصفة عامة .

سمير فريد





المغنية أم كلثوم ١٩٢٨



أم كلثوم في فيلم «وداد» عام ١٩٣٦

## أم كلثوم

كما أن هناك آلاف الممثلين ولكن يوجد يوسف وهبى واحد، كذلك هناك آلاف المغنيات، ولا وجود إلا لأم كلثوم واحدة. فأمثال يوسف وهبى ومحمد وعبد الوهاب وأم كلثوم ليسوا مجرد عبقریات فنية، ولكن شخصيات يمنحها الله من الموهبة وطول العمر ما يجعلهم يميزون عصرهم، بل ويتميز بهم عصرهم، فنقول عصر أم كلثوم وعصر يوسف وهبى كما نقول عصر محمد على أو عصر سعد زغلول أو عصر جمال عبد الناصر.

وموهبة هذا النوع من الفنانين الكبار - وهم قلة فى مصر وفى أى بلد من بلاد العالم - ليست موهبة عادية. فأم كلثوم ليست مجرد امرأة جَمِيلَة الصَّوت - وَكَمَّ من النساء جَمِيلَات الصَّوت - ولكن إلى جانب ندرة الصوت وطابعه الخاص المميز بين ملايين الأصوات، هناك هذه



القدرة على الإحساس العميق بالزمان، والمكان والإنسان الذى يعيش فى هذا المكان، والذى يحمل فى زمانه كل تاريخه فى نفس الوقت. ولذلك يتفاعل الفنان الكبير دائما مع الواقع الذى يعيش فيه أيا كان نوع هذا التفاعل، ولكنه لا يتبدل أبدا إزاء الواقع.

إننا قد نختلف فكريا مع يوسف وهبى، أو محمد عبد الوهاب، أو نجيب محفوظ.. وقد نختلف مع سيد درويش، أو محمود مختار، أو أم كلثوم ولكن من ذا الذى ينكران هؤلاء وغيرهم من عمالقة الثقافة المصرية فى القرن العشرين قد تفاعلوا مع الواقع الذى عاشوا فيه.

وكاتب هذه السطور كواحد من جيل ثورة يوليو الذى لم يشارك فى صنع الثورة، ولكنه صنعته هذه الثورة بكل أحلامها الكثيرة وأخطائها الفادحة، صدمته هزيمة يونيو فى ذروة تطلعه إلى حياة جديدة. وأيامها بدت أم كلثوم فى نظره من ناحية، وكرة القدم من ناحية أخرى من أسباب الهزيمة المنكرة التى لحقت به فى أعماقه، وليس فقط فى صحراء سيناء. بدت أم كلثوم بأغانيها الطويلة وجمهورها الولهان والطقوس الخاصة للاستماع إليها فى ليلة الخميس الأول من كل شهر وما إلى ذلك من أسباب النكسة الكبرى، وقلنا فلنستمع إلى فيروز وهى تغنى للقدس وجسر العوده بدلا من الحب الذى راح.

ولكن صديقى القديم رجاء النقاش علمنى من بين ما علمنى أن أسباب النكسة أبعد وأعماق، وأنه لاتعارض بين حب فيروز وحب أم كلثوم، وقال تحليلا ممتازا مازلت أذكره حتى اليوم فى حب أم كلثوم، قال إن الشباب الذى يستمع إلى أغانيها ينساق وراء انتشار هذه



أم كلثوم ١٩٣٧

الأغاني، ولكنه لا يتلقاها بالمعنى الصحيح والكامل، وأن الشباب الذى يرفضها ربما يكون أصدق مع نفسه لأن تلقى أم كلثوم يحتاج إلى خبرة فى الحياة لا تتوفر لدى الشباب!

وبعد سنوات من هذا الحديث بدأت أتلقى أم كلثوم، وبدأت أدرك إن - مواجهة أم كلثوم للنكسة بإقامة الحفلات فى مختلف أنحاء الوطن العربى، لم تكن مسألة «مجهود حربى» كما كانوا يطلقون عليها، وإنما كانت محاولة لانتشال روح الإنسان العربى من خانق الهزيمة. أدركت أن دور أم كلثوم فى هذه السنوات لا يقل عن دور بيكاسو مثلاً عندما رسم لوحة «جربنيكا» المشهورة فى مقاومة الفاشية فى أسبانيا. وعندما قرأت كتاب الدكتورة نعمات أحمد فؤاد تأكدت تماماً أن أم كلثوم رمز من رموز مصر الكبرى فى هذا القرن: رمز يعبر عن روح الوطن وعمقه ومكامن الأصالة فيه، ومصادر العظمة والسمو.

ومن دلائل عبقرية أم كلثوم (٣٠ ديسمبر ١٨٩٨ - ٣ فبراير ١٩٧٥م) موقفها من السينما، وهو نفس موقف محمد عبدالوهاب. فقد أدركا متى يعتزلان السينما فى الوقت المناسب.

ولذلك فأفلام أم كلثوم لا تتجاوز ستة أفلام ومثلها أفلام محمد عبد الوهاب، لقد أدركا أن موهبة التمثيل لديهما عاطلة، وإن نجاح أفلامهما يعود إلى رغبة الناس فى الاستماع إليهما، وهى رغبة يمكن أن تتحقق من خلال الراديو والإسطوانات والحفلات الغنائية، وليس بالضرورة من خلال السينما والسؤال هنا: ألم يكن ذلك واضحاً بعد الفيلم الأول؟ ألم يكن الفيلم الأول هو الوقت المناسب للاعتزال، وليس الفيلم السادس.





أم كلثوم تشاهد العرض الأول للفيلم، نشيد الأمل، عام ١٩٣٧ في حالة العرض الخاصة في ستوديو مصر ويرى إلى جوارها واقفاً محمد القصبجي، وزيكي طليمات، جالسا في الصف الثاني وفي الخلف، أحمد جلال، بين، آسيا، ودماري كويني.

الإجابة فى تاريخ السينما، وليس فى تاريخ الموسيقى. لقد نطقت السينما فى مصر لكى تغنى، أو هكذا فرض ذوق الجمهور، وظروف صناعة السينما. ولذلك كانت أغلب الأفلام الناطقة فى السنوات العشر الأولى من النطق أفلاما غنائية، ولم يكن الجمهور يهتم بمدى إجادة المغنى أو المغنية للتمثيل. ولكن ما إن هدأت ضجة «الاختراع الجديد» ولم يعد النطق كافيا لدخول السينما اعتزل عبدالوهاب السينما، واعتزلت بعده أم كلثوم، وتركوا ساحة الأفلام الغنائية لمن يجمعون بين موهبة التمثيل وموهبة الغناء، أو لمن يغامرون من المغنيين والمغنيات الذين يصرون على التمثيل.

ومع ذلك فأفلام عبد الوهاب وأم كلثوم فى الثلاثينات وأربعينات تعبر بصدق عن النزعة الرومانسية فى ذلك العصر والتي نجدها فى أدب المنفلوطى مثلا. ويتأكد هذا الصدق عندما نجد أن كل أفلام عبد الوهاب من إخراج محمد كريم، وكل أفلام أم كلثوم ماعدا فيلم واحد من إخراج أحمد بدرخان. ولكل من كريم وبدرخان مفهوم للسينما محدد بل ومفلسف فى كتب اتفقتا مع أى منهما أم اختلفنا.

ولاشك أن نجاح أفلام عبد الوهاب منذ «الوردة البيضاء» عام ١٩٣٢ قد شجع أم كلثوم على الظهور فى السينما لأول مرة بعد ذلك عام ١٩٣٦. ولكن أم كلثوم لم تكن ترغب فى تقليد أفلام عبد الوهاب، وإنما استفادت من أخطاء البدايات فى هذه الأفلام.

بل لعلها لم تنتظر هذه السنوات إلا لكى تتعلم من أخطاء تلك الأفلام وبعض هذه الأخطاء كان حرفيا أى من حيث دقة التسجيل الصوتي

وجودته، وبعضها كان قديماً مثل طول الأغاني، وتوقف الدراما حتى ينتهي البطل من الغناء!

أول أفلام أم كلثوم «وداد» الذي أخرجه فريتز كرامب كان أيضاً أول فيلم من إنتاج ستديو مصر الذي أنشأه طلعت حرب، والذي كان وجوده بداية مرحلة جديدة في تاريخ السينما المصرية.

وكان فيلم «وداد» أيضاً أول فيلم مصري يعرض في مهرجان دولي للسينما، وهو مهرجان فينسيا الإيطالي. وبعد ذلك جاءت أفلام أم كلثوم الأخرى، وهي «نشيد الأمل» عام ١٩٣٧، «دنائير» عام ١٩٤٠، و«عايده» ١٩٤٢، و«سلامة» عام ١٩٤٥ ثم «فاطمة» عام ١٩٤٧. وكلها من إخراج أحمد بدرخان ماعدا «سلامة» الذي أخرجه توجو مزراحي.

أفلام أم كلثوم الستة تتنوع ما بين التاريخي والمعاصر، فالفيلم الأول تاريخي والثاني معاصر والثالث تاريخي وهكذا. ثلاثة أفلام تاريخية «وداد - دنائير - سلامة» وثلاثة أفلام معاصرة «نشيد الأمل - عايده - فاطمة»، بمقياس حسابي دقيق لتلبية حاجة المتفرج إلى استعادة الماضي، والحياة في الحاضر، في نفس الوقت. وكاتب حوار كل هذه الأفلام هو الشاعر الكبير أحمد رامى ماعدا فيلم «سلامة» حيث اشترك معه بيرم التونسي، وكاتب القصة هو أحمد رامى أيضاً ماعدا «نشيد الأمل» الذي كتب قصته إدمون تويما، و«فاطمة» الذي كتب قصته مصطفى أمين، أى أن رامى هو كاتب قصص كل الأفلام التاريخية. ومدير التصوير في الفيلمين الأول والثاني هو سامى بريل، وفي الثالث والرابع والسادس هو محمد عبد العظيم، وفي الخامس عبد الحليم نصر.



وهذه الوحدة تعنى أن هناك «مجموعة» فنية متجانسة كانت تقف وراء الكاميرا للتعبير عن مفهوم معين للسينما يجمع بين رومانسية رامى ورومانسية بدرخان.

وبينما كان المشتركون فى التمثيل مع أم كلثوم فى الأفلام التاريخية أحمد علام ومختار عثمان وفتوح نشاطى فى «وداد»، وسليمان نجيب وعباس فارس وفردوس حسن فى «دنانير»، ويحيى شاهين وفؤاد شفيق وزوزو نبيل فى «سلامة»، نجد المشتركين معها فى الأفلام العصرية زكى طليمات ومارى منيب وعباس فارس فى «نشيد الأمل»، وإبراهيم حموده وعبد الوارث عسر وسليمان نجيب فى «عايدة»، وأنور وجدى وسليمان نجيب وزوزو شكيب فى «فاطمة»، أى أن المغنى الوحيد الذى مثل أمام أم كلثوم هو إبراهيم حموده.

وتبدو رومانسية أفلام أم كلثوم فى الشخصيات التى تؤديها فى هذه الأفلام. فهى فى الأفلام التاريخية الثلاثة تقوم بدور جارية جميلة الصوت تحب سيدها التاجر فى عصر المماليك، وتخلص له حتى يعتقها ويتزوجها «وداد» أو تحب سيدها جعفر البرمكى فى عصر هارون الرشيد، وتخلص له حتى أنها تعتزل الحياة بعد مقتله فى «دنانير»، أو تحب أحد أصدقاء سيدها فى عصر يزيد بن عبد الملك وتخلص له حتى يعتقها الخليفة ويزوجها منه «سلامة». أما فى الأفلام العصرية فهى إما زوجة لرجل شرير تعاني منه حتى بعد زواجها من رجل آخر تحبه «نشيد الأمل»، أو فلاحه فقيرة تقاوم ابن الاقطاعى حتى يتزوجها رغم الفارق الطبقي «عايدة»، أو ممرضة فقيرة تقاوم ابن الأغنياء حتى تثبت

أبوته لولدها منه «فاطمة»، وكل هذه الشخصيات «المكسورة الجناح» هي من سمات التصور الرومانسى عند بدرخان حيث يستطيع الحب وحده، أو الفرد وحده أن يغير من طبيعة المجتمع العبودى، أو المجتمع الإقطاعى. وعلى ضوء هذا التصور نجد الأفلام التاريخية أكثر إقناعا من الأفلام العصرية لأنها تذهب بالمتفرج بعيدا من أول لقطة مع ظهور ملابس غير ملابس المتفرجين، وأماكن لا يعيشون فيها فى عصرهم.

وأسلوب الإخراج فى هذه الأفلام سواء التاريخية أم العصرية يحذر حذو أفلام هوليود فى تلك الفترة من حيث التقطيع والتصوير والمونتاج والديكور والملابس وطريقة الأداء والإلقاء التى يغلب عليها الطابع المسرحى، وكذلك من حيث استخدام الموسيقى والأغاني.

والفيلم الهوليودى هو النموذج الذى ذكر بدرخان فى كتابه عن السينما أنه «النموذج الأعلى، للسينما فى العالم كله، وكان الفيلم الهوليودى فى نفس الوقت هو النموذج الوحيد لدى المتفرجين.

ولعل الصدى الوحيد للواقع المصرى فى أفلام أم كلثوم كان يتمثل فى كلمات بعض الأغاني التى كانت أحيانا لعلها بمضمون الفيلم ككل، وإنما بمضمون مشهد معين على حده.

ومن أمثلة ذلك أغنية «يا شباب النيل» فى فيلم «نشيد الأمل» الذى عرض عام ١٩٣٧ ومظاهرات ١٩٣٥ لم تنزل حية فى الأذهان، وتقول كلمات هذه الأغنية المعروفة:

يا شباب النيل، يا عماد الجيل  
هذه مصر تناديكم فلبوا دعوة الداعي  
إلى القصد النبيل.



أم كلثوم في فيلم «سلامة»، عام ١٩٥٤





محمد عبد الوهاب ١٩٢٨



محمد عبد الوهاب ١٩٣٠

## عبد الوهاب

كان محمد كريم هو مخرج أفلام محمد عبد الوهاب السبعة وهي «الوردة البيضاء» و«دموع الحب» و«يحيا الحب» و«يوم سعيد» و«ممنوع الحب» و«رصاصه في القلب» و«لست ملاكاً» من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٤٦ وفي مذكرات كريم التي أعدها الزميل محمود على وصدرت عام ١٩٨٣ يتحدث المخرج الكبير عن هذه الأفلام التي تعتبر من التراث الثمين للسينما العربية.

### الوردة البيضاء

يقول كريم أن عبد الوهاب تعاقد معه كمنتج على إخراج الوردة البيضاء يوم ١٢ يناير ١٩٣٢ بمبلغ ٤٥٠ جنيهاً: وأن قصة الفيلم ليس لها مؤلف واحد. فقد اشترك في تأليف القصة والحوار سليمان نجيب



وتوفيق المردنلى وأنا. بل وعبد الوهاب نفسه وإحدى السيدات وكان يحضرا اجتماعات التأليف فى بعض الأحيان بعض المعارف. وفى يوم ١٢ مارس بدأ تصوير الفيلم فى الريف وتم التصوير الداخلى فى صالة من صالات أرض المعارض بالجزيرة لعدم وجود ستديو سينمائى. وفى ١٧ يوليو بدأ التصوير فى ستديو توبيس فى باريس حيث تمت العمليات الفنية الخاصة بالمونتاج والصوت أيضا.

ويقول كريم أن إضاءة السينما هى العدو الأول لعبد الوهاب، نظرا لضعف بصره وأنه التقى الدكتور زكى مبارك فى باريس أثناء العمل فى «الوردة البيضاء» وأن مبارك كتب عن الفيلم فى عدد ١٨ أغسطس من جريدة «البلاغ» وعندما عرض الفيلم فى ٤ ديسمبر عام ١٩٣٣ حقق أكبر إيرادات عرفها فيلم عربى. وكتب عنه الدكتور طه حسين فى جريدة «كوكب الشرق» التى كان يرأس تحريرها قائلا: «تهنئة أريد أن أهديها خالصة صادقة إلى عبد الوهاب بعد أن شهدت قصة أمس وبعد أن شهدت رضا الناس عنها وإعجابهم بها. ولست أدري أهنته بما وفق إليه من الإجادة والإتقان أم بما وفق إليه من رضا الناس وإعجابهم. أم أهنته بالأمرين جميعا. فكلاهما خليك أن يهنا به وعبد الوهاب خليك أن يظفر منها بأعظم حظ ممكن».

## دموع الحب

وكان الفيلم الثانى من أفلام عبد الوهاب «دموع الحب» عن رواية «ماجدولين» للكاتب الفرنسى الفونس كار والتى عربها مصطفى لطفى المنفلوطى فى العشرينات ولأول مرة تم تصوير بعض مشاهد الفيلم فى

سورية ولبنان. ويقول كريم «لم أر إنسانا يحب فنه، ويضحى بصحته وماله وراحته من أجل عمله مثل عبد الوهاب وربما يقال عن عبد الوهاب أنه بخيل ولكن الصواب أنه حريص. ولكن في أفلامه كان يصرف آلاف الجنيهاً لا تقانها».

وقد تم تصوير «دموع الحب» في ستديو كلير بباريس حيث تمت العمليات الفنية. وعرض الفيلم لأول مرة ٢٣ ديسمبر ١٩٣٥.

## يحيى الحب

وعندما بدأ عبد الوهاب يستعد لإنتاج فيلمه الثالث «يحيى الحب» عن قصة الكاتب المسرحي المعروف عباس علام كان الاتجاه إلى إخراج الفيلم في ستديو كلير بباريس. ولكن طلعت حرب وكان على صلة وثيقة بعبد الوهاب طلب أن يخرج هذا الفيلم في ستوديو مصر وكان شرط عبد الوهاب للموافقة أن يكون الاستوديو كامل المعدات وخصوصاً أجهزة الصوت. وكان ستديو مصر قد افتتح عام ١٩٣٥، وانتج أول أفلامه وأول أفلام أم كلثوم في نفس الوقت «وداد»، ورغم مرور عامين على افتتاح ستوديو مصر وتصوير «يحيى الحب» في بلاتوهات، لم يعجب عبد الوهاب بنتائج الصوت. وقرر إعادة العمليات الخاصة بالصوت في ستوديو كلير بباريس.

وعرض «يحيى الحب» في ٢٤ يناير عام ١٩٣٨، وكان أول فيلم تمثله ليلي مراد التي أصبحت بعد ذلك من كبار نجوم السينما العربية.

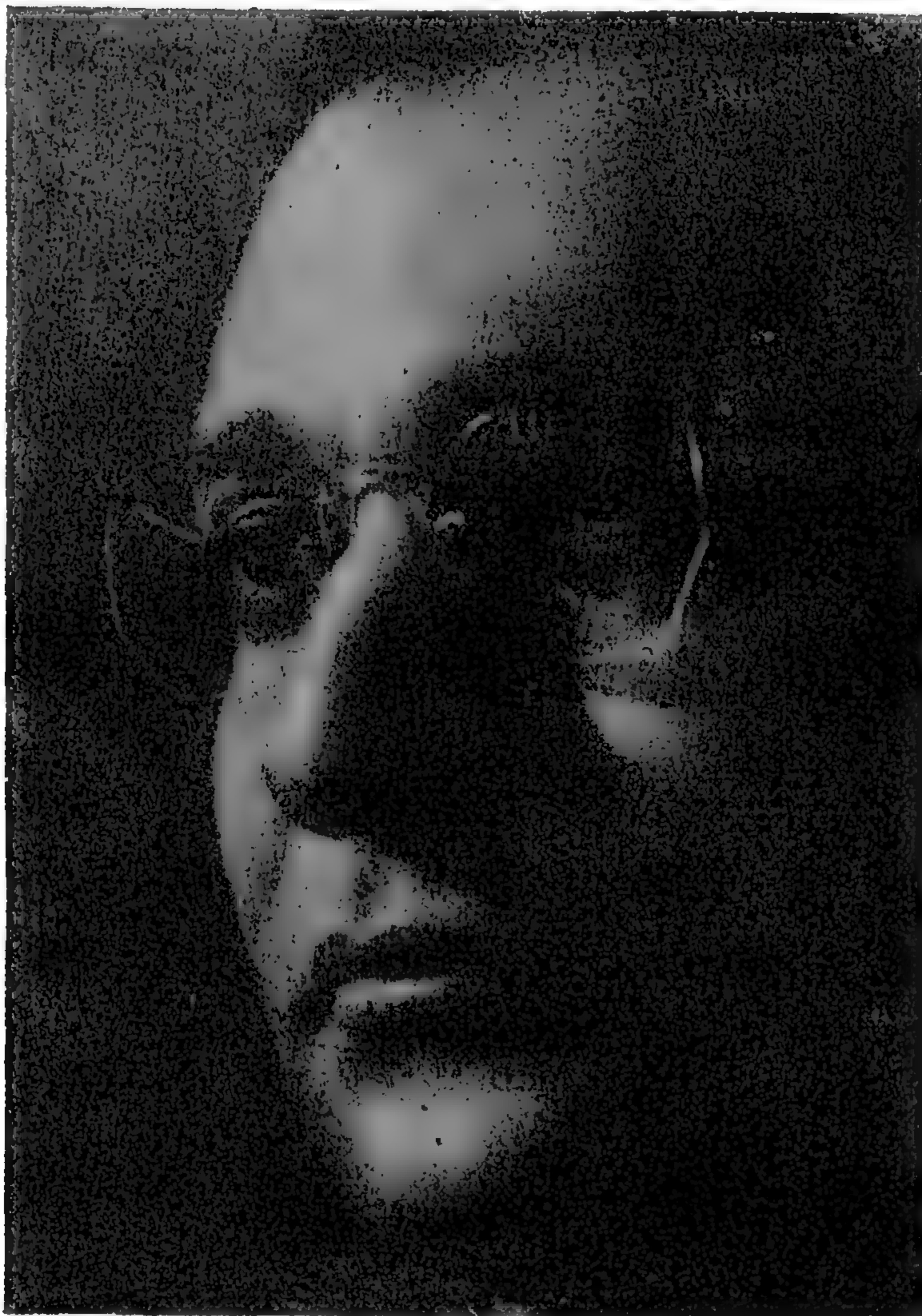
## يوم سعيد

كان فيلم «يوم سعيد» الذى عرض فى ١٥ يناير عام ١٩٤٠ أول فيلم ظهرت فيه فاتن حمامة، وقد صور الفيلم عام ١٩٣٩ وكانت فاتن حمامة فى السابعة من عمرها. وعن اختياره للطفلة الموهوبة يقول كريم فى مذكراته وصلنى خطاب يحمل خاتم بريد المنصورة من الأستاذ أحمد حمامة قاله فيه أنه مدرس بالمنصورة وأن له بنتا صغيرة أسمها فاتن تصلح للدور الذى أبحث عن من تمثله. وأرفق بخطابه صورتين فوتوغرافيتين. فأرسلت استدعياه وطفلته. وفى مكتب عبد الوهاب شاهدت فاتن حمامة لأول مرة ومن النظرة الأولى قررت صلاحيتها للدور بنسبة ٥٠ فى المئة.

وفى «يوم سعيد» مشهد من مسرحية قيس وليلى للشاعر أحمد شوقى يستمر ١١ دقيقة على الشاشة ونستمع فيه إلى عبد الوهاب فى دور قيس وأسمهان فى دور ليلى ويقول كريم أن عبد الوهاب مثل الدور ومثلت أمينة شريف دور ليلى بصوت أسمهان، ولكن عبد الوهاب لم يرض عن الصورة فأعاد تصوير المشهد بأحمد علام وفردوس حسن.

وعن فيلم «يوم سعيد» نشرت مجلة «الرسالة» مقالا لرئيس تحريرها أحمد حسن الزيات قال فيه: فى اعتقادى أن هذا الفيلم أبلغ أفلام عبد الوهاب صعودا فى مراقى الكمال. أنه فى تصميم الفن من حيث التأليف والإخراج والتلحين والتمثيل والحوار ولعله الفيلم الوحيد الذى لا يخزى المصرى أن يعرض فى غير مصر لجاذبية سياقه واطراد حوادثه وسلامة نعته وجمال مناظره وبراعة أدائه. لقد كانت أفلام عبد الوهاب





محمد عبد الوهاب ١٩٥٠

تعتمد فى تعويض الفن فيها على حلاوة صوته وطرافة تلحينه أما فى هذا الفيلم فإذا جردته من قوة الغناء بقى قائما على فنه وقد دل على أن الأستاذ محمد كريم أول المخرجين وأن الأستاذ عبد الوهاب من أوائل الممثلين، وإذا قارنت بين هذا الفيلم وبين ما تنتجه الشركات المصرية من الأفلام الملفقة التى تقوم على الشخصيات المهرجة واللهجات الشاذة ازداد يقينك بأننا لا نزال ننجح أفرادا ونفشل جماعة.

## ممنوع الحب

ويتحدث محمد كريم فى مذكراته عن فيلم «ممنوع الحب» الذى بدأ تصويره عام ١٩٤١ . وكيف قدم فيه لأول مرة لىلى فوزى وكانت فى السابعة عشرة من عمرها فيقول كانت آية فى الجمال تتحلى بأدب فى طبعها . ويقول كانت لهجتها مصرية صميمة مع أنها من أصل تركى ودون تردد اسندت إليها الدور.

وفى نفس الفيلم ظهرت مديحة يسرى لأول مرة فى دور قصير وكان اسمها هنومه خليل وعرض الفيلم فى ٢٣ مارس عام ١٩٤٢ .

## رصاصه فى القلب

يقول محمدم كريم أن جمال الدين رفعت مدير الإنتاج فى ستديو مصر اقترح عليه إخراج مسرحية توفيق الحكيم «رصاصه فى القلب» وأنه نقل الاقتراح إلى عبد الوهاب فوافق على الدور وتعاقد مع الحكيم وكان أول تعامل للكاتب الكبير مع السينما . ويقول كريم تم إعداد السيناريو ووافق الحكيم على كل كلمة فيه . ثم طلبت منه التوقيع



محمد عبد الوهاب ١٩٩٠



بالموافقة فتخلص بلطف ولباقة ولم يوقع، وعرفت أنه يخشى الفشل فإذا صح ما يخشاه فالعيب عيب المخرج.

وفي ١٧ مارس ١٩٤٤ عرض «رصاصه في القلب» الذي أثار معركة نقدية بين أحمد الصاوي محمد من ناحية وتوفيق الحكيم من ناحية أخرى. فقد كتب الصاوي في مجلة الاثنين مقالا هاجم فيه الفيلم بعنوان «رصاصه في قلب توفيق الحكيم» قال فيه: فلننظر مواجهه إلى الفيلم الذي استعد له عبد الوهاب ثلاث سنين وأخرجه في ثلاثة أسابيع وغرق به في شبر ماء. أو على أكثر تقدير في حوض حمام «بانيو».

كان فيلم عبد الوهاب الأخير «لست ملاكا» الفيلم الوحيد من أفلامه من إنتاج شركة أخرى غير شركته «فيلم عبد الوهاب» وهي شركة قطان، وقد بدأ تصوير الفيلم كما يقول كريم في مذكراته يوم ٣١ مايو عام ١٩٤٦ وعرض في ٢٨ أكتوبر من نفس العام وفي هذا الفيلم تم تصوير أغنية «يوم الإثنين» بالألوان. وحمضت الأغنية وطبعت في لندن.



لیلی مراد ۱۹۴۵



لیلی مراد



## ليلى مراد

بعد شهر من وفاته المفاجئة أصدرت «روز اليوسف» فى عدد مارس ١٩٨٠ من «الكتاب الذهبى» كتابا جديدا للأديب الفنان صلاح طنطاوى ليؤكد بحق أن الإنسان يموت ويبقى العمل الصالح.

الكتاب يحمل عنوان «رحلة حب مع ليلى مراد» وهو بالفعل رسالة حب طويلة إلى نجمة النجوم التى شغلت الناس وملأت الدنيا طوال أكثر من ربع قرن من تاريخ السينما العربية فى مصر. وهل هناك أدل على هذا الحب من أن يكتب صلاح طنطاوى سيرة ليلى مراد مقرونة بسيرته الذاتية هو نفسه فى طفولته وصباه.

إن كتاب «رحلة حب مع ليلى مراد» حدث فريد فى عالم الأدب فهو ليس سيرة ليلى مراد وليس سيرة صلاح طنطاوى الذاتية فقط وإنما هو أيضا بحث عميق فى السينما المصرية يمتزج فيه الحب بالنقد والعلم بالفن على نحو يجعله عملاً فنياً بديعاً إلى جانب كونه دراسة فنية شاملة.

يبدأ الكتاب بمدخل عام ١٩٣٦ فى تاريخ السينما المصرية وكيف كان عبد الوهاب فى فيلميه «الوردة البيضاء» و «دموع الحب» هو النجم الأول كما كان الموسيقىار الأول والمغنى الأول، وكيف كان خير معبر عن الرومانسية فى هذين الفيلمين وفى أفلامه الأخرى بعد ذلك، ومنها «يحيى الحب» أول أفلامه مع ليلى مراد، وأول فيلم ظهرت فيه ليلى مراد فى نفس الوقت.

يقول صلاح طنطاوى أن فيلم «يحيى الحب» كان شيئاً مختلفاً عن «دموع الحب» وعن «الوردة البيضاء»، وأن قصة الفيلم وهى من تأليف الأديب الراحل عباس علام، قصة بسيطة مستمدة من الواقع القاهرى عام ١٩٣٨ ولو كان الواقع الرومانسى القاهرى، حيث يقوم عبد الوهاب بدور شاب من أسرة ثرية ولكنه يرفض الاعتماد على أموال أبيه ويقرر أن يعمل، وكيف يقع فى حب ليلى مراد ابنة الباشا التى لا تعلم أنه ثرى، وبعد سوء تفاهم طويل يتزوجان فى النهاية.

يرى المؤلف أن محمد كريم مخرج الفيلم «لم يكن عنده الوقت الكافى الذى يجعله يهتم بليلى مراد ويرعاها بصفة خاصة كما فعل بعد ذلك المخرج العبقري توجو مزراحى».

### ليلة ممطرة

يبدأ طنطاوى الحديث عن فيلم «ليلة ممطرة» إخراج توجو مزراحى عام ١٩٣٩ قائلاً «عجبت فى البداية لأن جريدة الأهرام تخطئ فى كتابة اسم ليلى فتكتبه بالتاء المربوطة بدلاً من الياء وعجبت بالأكثر

لكلمة ممطرة.. ما معنى ذلك، ياله من اسم سخيـف، إن ليلي لا تمطر ولكن جريدة الأهرام أيضا لا تخطئ، والدليل على ذلك أن والدى يقرأها كل صباح.

فى «ليلة ممطرة» نجد ليلي مراد مرة أخرى وليست أخيرة، ابنة باشا تقع ضحية نصاب يعتدى عليها، فى نفس الوقت الذى تضع فيه الأقدار أمامها مهندساً مكافحاً يقوم بدوره يوسف وهبى تظنه فى البداية يتستر عليها من أجل المال، ولكنها تدرك فى النهاية كم هو نبيل وينتهى الفيلم الحزين بالغفران.

حوار الفيلم الذى كتبه يوسف وهبى كما يقول صلاح طنطاوى «خطابى رنان أجوف، بل مضحك أحياناً كما يحدث عندما تقول سنية (ليلي مراد) لعلـى رمزى (استفان روستى) الذى خدعها: عليك اللعنة.

### ليلي بنت الريف

وفى «ليلي بنت الريف» الذى أخرجه توجو مزراحى، ومثله يوسف وهبى مع ليلي مراد أيضا نراها هنا فلاحـة بسيطة تتزوج من ابن خالتها الطيب الذى يعمل فى القاهرة ويعيش فى وسط مختلف تماماً. وبعد عديد من المفارقات يقتنع فتـحى ابن الخالة أن بنت الريف أفضل من بنت المدينة ويقول فى النهاية «دلوقت بس عرفت قيمة الفلاحـة».

يقول مؤلف الكتاب «فى الفيلم كان اسم ليلي مراد (لأول مرة) ليلي وهذا شئ له دلالة هامة. لقد أدرك توجو مزراحى أن الاسم الوحيد الذى يناسب ليلي مراد هو ليلي لاناديه كما فى فيلم «يحيا الحب»

ولاسنية كما فى فىلم «ليلة ممطرة»، هذه الأسماء تدرجها ضمن الفتيات العاديات أما اسم لىلى فانه يرفعها (أى بطة الفىلم) إلى مستوى لىلى مراد نفسها.

### لىلى بنت مدارس

فى «لىلى بنت مدارس» الذى أخرجـه توجو مزراحى ومثله يوسف وهبى مع لىلى مراد ثالثا نراها ابنة عم شاب معقد يعتزل الحياة بسبب خيانة حبيبته له، ورغم أنها تحبه إلا أنه يتزوج غيرها (خاتنة مرة أخرى) مما يجعلها تتستر على زوجته حتى لا يصدم ثانية، وفى النهاية يدرك ابن العم أن لىلى هى حقا الزوجة المخلصة.

### لىلى

ومن إخراج توجو مزراحى رابعا، ولكن أمام حسين صدقى هذه المرة قامت لىلى مراد بتمثيل دور غادة الكاميليا فى فىلم بعنوان «لىلى» تدور أحداثه فى مصر فى نهاية القرن التاسع عشر.

فى هذا الفصل من فصول الكتاب يقدم الكاتب الراحل صلاح طنطاوى دراسة ممتازة فى ٤٠ صفحة عن غادة الكاميليا بين رواية الكسندر دوماس الأصلية والفىلم الأمريكى الذى أخرجـه جورج كيوكر عام ١٩٣٧، والفىلم المصرى الذى أخرجـه توجو مزراحى عام ١٩٤٢، وهذه الدراسة نموذج للنقد المقارن المدقق إلى أبعد حدود التدقيق، وفيها يحلل الناقد العلاقة بين الأدب والسينما بصفة عامة، وبين السينما الأمريكية والسينما المصرية بصفة خاصة، وينتهى عن حق إلى





لیلی مراد

تفضيل الفيلم المصرى من حيث أنه أقرب إلى روح الرواية الأصلية منه إلى الفيلم الأمريكى .

بل أن صلاح طنطاوى يفضل أداء ليلى مراد فى الفيلم المصرى عن أداء جريتا جاريو فى الفيلم الأمريكى وكذلك أداء حسين صدقى عن أداء روبرت تايلور، ويحال ذلك ببراعة ومعرفة حقيقية بجريتا جاريو التى سبق أن أصدر عنها كتاباً بديعاً هو رحلة حب أخرى ولكن فى عالم نجمة هوليوود الساحرة، يقول صلاح طنطاوى «جريتا جاريو امرأة قوية عاجزة عن أن تقنع أحدا بأنها امرأة ضعيفة رقيقة تحتاج إلى العطف ولكن هذه هى أهم معالم شخصية مرجريت جوتيه كما صورها الكسندر دumas الذى جعلها أقرب إلى التحفة النادرة منها إلى امرأة من لحم ودم» .

ويواصل صلاح طنطاوى «وأنا اتصور أن الذى حدث هو أن المخرج جورج كيوكر لم يختار جريتا جاريو لتقوم بدور مرجريت جوتيه وإنما شركة مترو جولدوين ماير هى التى اختارت قصة غادة الكاميليا لتكون فيلماً تقوم ببطولته نجمتها الذهبية جريتا جاريو ثم اختارت جورج كيوكر لإخراج الفيلم» .

وعن أداء ليلى مراد لهذا الدور يقول «قامت بدور البطولة ليلى مراد، والمعروف للكافة أن ليلى مراد إنسانة جميلة رقيقة كل ما فيها يوحى بالوداعة والركة والحياء، تماماً مثل مرجريت جوتيه . وكانت ليلى مراد فى قمة شبابها وجمالها ونضجها الفنى والأنثوى عندما مثلت الدور . وعلى يدى المخرج العبقري توجو مزراحى اذابت نفسها ذوباً فى الأداء

فنجحت فيه إلى أقصى حدود النجاح ولذلك فإن ليلي مراد فى دور مرجريت جوتيه كانت أنسب للدور من جريتا جاريو.

### ليلي فى الظلام

وفى خامس وآخر أفلامهما معا، وهو فيلم «ليلي فى الظلام» الذى اخرجته توجو مزراحى ومثله حسين صدقى مع ليلي مراد، تقوم بطلتنا مرة أخرى بدور ابنة باشا تحب ابن باشا آخر، ولكن الخلاف بين العائلتين يفرق بينهما، وما أن ينجحا فى حل هذا الخلاف حتى يقع لها حادث يؤدى إلى فقدانها للبصر، فتخفى عن حبيبها ذلك حتى لا يقضى حياته مع امرأة عمياء ولكنه يعرف، ويأخذها إلى أوروبا للعلاج.

### مع انور وجدى

يبدأ صلاح طنطاوى فى متابعة بطلته مع المخرجين الآخرين الذى عملت معهم وأولهم كمال سليم وآخرهم حسن الصيفى. فمع كمال سليم قدمت «شهداء الغرام» عام ١٩٤٤، وهو تمثيل لمسرحية شكسبير «روميو وجولييت»، فالأحداث تدور فى عصر المماليك فى مصر.

ويرى طنطاوى أن كمال سليم فى فيلمه «نجح فى تحويل مأساة وليم شكسبير الشاعرية الخالدة إلى فيلم صاخب زاعق من أفلام الإثارة الرخيصة وملاه بالمعارك والمطارادات والحروب والضجيج حتى اختفت قصة الحب الناعمة خلف هذا الشغب الذى ملأ الفيلم من أوله إلى آخره».

ويقدر ما ارتبطت ليلي مراد بتوجو مزاراحى كمخرج فى المرحلة الأولى من حياتها الفنية فى السينما، بقدر ما ارتبطت بأنور وجدى فى المرحلة الثانية كمخرج وكممثل أيضا وكزوج ثالثا.

كان «ليلى بنت الفقراء» أول أفلام ليلي مراد مع أنور وجدى كمخرج وكممثل. ويثير صلاح طنطاوى نقطة هامة فى تاريخ السينما لا يفياها حقها من البحث، وهى هل كتب كمال سليم وأخرج هذا الفيلم قبل وفاته أو على الأقل أخرج مشاهد منه أم أنه سيناريو وإخراج أنور وجدى حقا كما جاء فى عناوين الفيلم؟ ويبدو أن كاتبنا الراحل لم يشأ أن يجعل من نفسه حكما.

فى فيلم «ليلى بنت الفقراء» تقوم ليلي مراد بدور فتاة فقيرة من حى السيدة زينب تحب ابن أحد الباشوات من حى الزمالك، وبعد عديد من المفارقات تجد ليلي نفسها تتحل شخصية ابنة باشا، وفى النهاية تتزوج ليلي ممن تحب على الرغم من الفوارق الطبقيّة.

بعد «ليلى بنت الفقراء» قدم أنور وجدى فيلم «ليلى بنت الأغنياء» عام ١٩٤٦ وفيه تقوم ليلي مراد بدور ابنة أحد الباشوات التى تحب صحفيا مكافحا يقوم بدوره أنور وجدى، أى على العكس مع «ليلى بنت الفقراء» ولكن القاسم المشترك بين الفيلمين أن الحب ينتصر فى النهاية أيضا. وقصة الفيلم مأخوذة عن قصة الفيلم الأميركي «حدث ذات ليلة» الذى مثله كلارك جيبيل مع كلوديت كلوير عام ١٩٣٤.

وفى عام ١٩٤٧ عرض فيلم ليلي مراد وأنور وجدى الثالث «قلبي» «دليلي» وفيه يقوم أنور وجدى بدور ضابط بوليس فى مكافحة التهريب





يشتبه خطأ في ليلي مراد، وبعد عدة مفارقات ومطاردات ينقذها من أيدي العصابة ويتزوج وحيد وهو اسم أنور وجدى فى الفيلم من ليلي .

وفى فيلمهما الرابع «عبر» عام ١٩٤٨ وهو من الأفلام القليلة التى تخلت فيها ليلي مراد عن اسم ليلي وتسمت باسم آخر وهو «عبر» تقوم بدور ابنة باشا تعاني من جشع عائلتها بعد موت والدها، ويتمكن أنور، وهو اسم أنور وجدى فى الفيلم من انقاذها، وانقاذ ثروتها والزواج منها. ويرى صلاح طنطاوى أن الفيلم «عبر» تحفة سينمائية بديعة قائمة على سيناريو محكم وحوار عذب آخاذ وأغان رائعة واستعراضات ثرية مبتكرة وتمثيل ممتاز من كل ممثلى الفيلم.

## غزل البنات

يقول صلاح طنطاوى فاقت الدعاية التى سبقت عرض فيلم «غزل البنات» كل الدعايات السابقة التى قدم بها أنور وجدى أفلامه وله حق فقد حشد لهذا الفيلم فنيا وتجاريا كل الإمكانيات العاملة فى مجال السينما فى تلك الوقت.

ثم شاء القدر أن يسوق إلى الفيلم نوعا مأسويا من الدعاية إذ مات فجأة الفنان العظيم نجيب الريحاني قبل عرض الفيلم . وأخيرا عرض الفيلم يوم ٢٦ سبتمبر ١٩٤٩ بدار سينما ستديو مصر بين أحزان الجماهير لوفاة عاهل الكوميديا الرفيعة نجيب الريحاني وتعطشهم لرؤياه للمرة الأخيرة، ثم مشاهدة الفيلم الذى جمع كل نجوم الفن فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين.

اشترك فى تمثيل الفيلم الذى يعبر عن قصة حب محبطة بين ابنة أحد الباشوات وبين مدرستها الفقير الذى يعيش أواسط عمره كل من ليلى مراد ونجيب الريحانى وأنور وجدى ومحمد عبد الوهاب ويوسف وهبى وعبد الوراثة عسر وفردوس عبد الحميد وعبد الحميد زكى وعبد المنعم اسماعيل وفؤاد الرشيدى وسليمان نجيب ومحمود المليجى وفريد شوقى وزينات صدقى واستفان روستى وسعيد أبو بكر ومحسن حسنين وعبد المجيد شكرى.

وفى فيلم «حبيب الروح» عام ١٩٥١ يقوم أنور وجدى بدور رجل يدعى أنور صاحب ورشة إصلاح السيارات ويتزوج من ليلى وهى امرأة حاملة ذات صوت جميل يختلف نوقها كثيرا عن ذوق زوجها. وتبدأ المشاكل بينهما عندما يحاول أحد الموسيقيين اجتذابها إلى عالم الغناء، ولكنها فى النهاية تفضل الحياة الزوجية.

كان فيلم «بنت الأكابر» عام ١٩٥٣ هو آخر فيلم تعاون فيه أنور وجدى مع ليلى مراد، وتم عرضه بعد أن فرق بينهما الطلاق. وفيه تقوم ليلى مراد بدور ابنة باشا تحب عامل التليفون الفقير أنور وجدى ورغم معارضة والدها لزواجهما ينتصر الحب فى النهاية كما هى العادة فى أغلب الأفلام المصرية.

**مع أحمد سالم**

وبعد أفلامها مع أنور وجدى مثلت ليلى مراد فى أفلام لعدة مخرجين يستعرضهم صلاح طنطاوى الواحد بعد الآخر، فمع أحمد سالم

مثلت فى أول فيلم أخرجه «الماضى المجهول»، عام ١٩٤٦ ويدور حول رجل فقد ذاكرته وتزوج من ممرضته، وعندما تعود له الذاكرة لا يتذكرها، وفى النهاية يتذكرها.

ويدافع صلاح طنطاوى عن اتهام محمد التابعى لأحمد سالم بأنه اقتبس فيلمه الأول من الفيلم الأمريكى «عودة الأسير»، ويقول «إن فكرة فقدان الذاكرة هى أساس الفيلمين ولكن القصة والسيناريو والحوار فى «الماضى المجهول»، والاطار العام والروح الفنية الشاملة كلها من ابتكار أحمد سالم والفضل فيها يعود إليه وحده».

### مع يوسف وهبى

ومع يوسف وهبى مثلت ليلى مراد «ضربة القدر» من إخراج عام ١٩٤٧، وهو فيلم ميلودرامى عن رجل يتزوج من فتاة خدعها رجل آخر، ولا تلبث أن تكتشف أن هذا الآخر هو شقيق زوجها، وبعد عدة مفارقات يدرك الزوج كم هى طاهرة زوجته ويعود إليها مستغفرا.

يقول صلاح طنطاوى أن يوسف وهبى فوجئ مفاجأة مزعجة بعد شهر قليلة عندما عرض فيلم «غدر وعذاب» إخراج حسين صدقى واتضح أن قصة الفيلم هى نفس قصة فيلم «ضربة القدر» التى قال أنها من تأليفه وها هو حسين صدقى بدوره يقول أنها من تأليفه وأخيرا «استراح» المؤلفان والناس عندما أعلن أحد النقاد أن القصتين مأخوذتان عن أصل واحد هو قصة «مادلين فيرايه» للكاتب الفرنسى الكبير إميل زولا.



ويعد «ضربة القدر» إخراج يوسف وهبي من تمثيله مع ليلى مراد أيضا «شادية الوادي» في نفس العام ١٩٤٧ عن موسيقار موهوب يكشف مغنية من الريف يحبها، ولكنه يدفعها إلى حب رجل آخر نظرا لإصابته بالعجز الجنسي، وفي النهاية يموت الموسيقار وهو يقود الأوركسترا.

في فيلم «شادية الوادي» استعراض تغنى فيه ليلى مراد بعنوان «مأساة فلسطين»، ولعل هذا الاستعراض كان نوعا من إثبات موقف ليلى مراد تجاه ما يحدث في فلسطين في ذلك الوقت، فالمعروف أنها يهودية وكذلك كان توجو مزراحي، ولكن مؤلفنا الراحل لا يشير إلى هذا البعد في حياة بطلته من قريب أو من بعيد ولذلك أيضا لا يعلق على استعراض «مأساة فلسطين».

### مع حسن رمزي

مثلت ليلى مراد في «خاتم سليمان» إخراج حسن رمزي عام ١٩٤٧ وهو فيلم يقوم على خرافة خاتم سليمان الذي يحقق لصاحبه ما يشاء، وينتهي ببطله وهو يستيقظ من النوم، ويدرك أن كل ما حدث كان حلما.

يذكر صلاح طنطاوي أن القضاة هاجموا هذه النهاية فقام حسن رمزي بصنع نهاية أخرى، ومع ذلك لم يحقق الفيلم النجاح الذي كان يأمله صاحبه سواء بهذه النهاية أم تلك.

ومثلت ليلى مراد فى «الهوى والشباب» إخراج نيازى مصطفى عام ١٩٤٨ ، وفيه تقوم بدور بائعة فى محل يحبها ابن صاحب المحل الذى يقوم بدوره أنور وجدى وفى «المجنونة» إخراج حلمى رفلة عام ١٩٤٩ أمام محمد فوزى حيث تمثل دور فتاة يحاول عمها الشرير وزوجته دفعها إلى الجنون ليستوليا على ثروتها، ولكن بطل الفيلم ينقذها.

### مع هنرى بركات

ومن إخراج هنرى بركات مثلت ليلى مراد «شاطئ الغرام» عام ١٩٥٠ ، أمام حسين صدقى، وفيه قامت بدور مدرسة فى مدرسة بمرسى مطروح تتزوج شابا ثريا رغما عن إرادة عمته التى تحاول تزيجها ابنتها، وتحاول العمة الإيقاع بين الزوجين ولكنها تفشل.

ومن إخراج هنرى بركات أيضا مثلت «ورد الغرام» عام ١٩٥١ أمام محمد فوزى وهو بدوره قصة غرام تعترضها العقبات، وفى النهاية يتزوج البطل من حبيبته. وكان ثالث فيلم مثلته ليلى مراد من إخراج بركات «من القلب للقلب» عام ١٩٥٢ ، وفيه تقوم بدور فتاة ليلية تقع فى غرام شاب ثرى وتتزوجه رغم كل شئ وكما يقول صلاح طنطاوى ينتهى الفيلم بنهاية سعيدة غير مقبولة.

ومن إخراج حسين صدقى مثلت ليلى مراد فيلم «آدم وحواء» عام ١٩٥١ الذى اثبت أن المكان الوحيد للمرأة هو البيت وعملها الوحيد من أجل زوجها.

يقول صلاح طنطاوى وإذا كان هدف حسين صدقى من فيلم «آدم وحواء» هو اقناع المرأة بالبقاء فى البيت فان هذا الهدف لم يتحقق مع الأسف فنحن نرى المرأة تزاحم الرجل فى كل نشاط من أنشطة المجتمع.

### مع يوسف شاهين

ومثلت ليلى مراد من إخراج يوسف شاهين «سيدة القطار» عام ١٩٥٢ حيث قامت بدور مطربة يتصور الناس أنها ماتت فى حادث قطار، فينتهز زوجها المقامر الشرير الفرصة ليصرف قيمة التأمين عليها، وتقبل هى أن تختفى عن الأنظار من أجل زوجها الذى يحاول قتلها، ويحرمها من مشاهدة ابنتها. وفى النصف الثانى من الفيلم تقوم ليلى مراد بدور الأم والابنة معا، وينتهى الفيلم بموت الزوج الشرير، ولقاء الأم مع ابنتها.

يقول صلاح طنطاوى أن يوسف شاهين فى هذا الفيلم أثبت أنه «عبرى بكل معنى الكلمة، وأنه يتناول كل الخامات الفنية فتتحول بفعل عبقريته إلى أشكال جديدة ويقول حتى أغانى الفيلم قدمها يوسف شاهين بأسلوب مبتكر خالف كل أسلوب ظهرت به أغانى ليلى مراد فى أفلامها.

ومرة أخرى تعبر ليلى مراد عن موقفها من قضية فلسطين فى فيلم «الحياة الحب» إخراج سيف الدين شوكت عام ١٩٥٤ حيث تقوم بدور ممرضة فى مستشفى لرعاية الضباط من جرحى حرب ١٩٤٨، وبينهم

ضابط تحبه ويحبها، ولا يعوق هذا الحب إلا الطبيب الذى يحب  
المرضة ومع ذلك يقوم بعلاج غريمه وانقاذه من الموت.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الفيلم هو الفيلم الوحيد الذى قامت ليلي  
مراد بانتاجه إلى جانب تمثيله، ولم يدرك مؤلفنا السبب فى ذلك بل أنه  
يتساءل فى براءة مذهشة. اين هى الفتاة التى تبذل عمرها وجهدها فى  
سبيل المرضى لمجرد إيمانها بالواجب وبقضية فلسطين ويقول أن سبب  
الإنتاج كان ولاشك محاولة تعويض خسائرها المالية من العمل مع أنور  
وجدى الذى كان لا يعطى زوجته النجمة أجرها عن الأفلام التى  
انتجها لها.

وأخيرا مثلت ليلي مراد فيلم «الحبيب المجهول» إخراج حسن الصيفي  
عام ١٩٥٥ الذى قدر له أن يكون آخر أفلامها. ويدور حول مريضة  
بالقلب يتزوجها طبيب وينقل إليها قلب راقصة ماتت فى حادث،  
ويتصور أن زوجته لم تعد تحبه لأن الراقصة كانت متعلقة بقريب له،  
وفى النهاية يدرك الطبيب أنه على خطأ، وأن زوجته لا تزال تحبه.

مثلت ليلي مراد وغنت فى ٢٧ فيلما فى الفترة من ١٩٣٨ إلى  
١٩٥٠ وبعد طلاقها من أنور وجدى تزوجت من المخرج فطين عبد  
الوهاب وانجبت منه ولداها أشرف وزكى، وبعد سنوات تم الطلاق  
بينهما، وتفرغت ليلي مراد لتربية ولديها.

ويختتم صلاح طنطاوى كتابه البديع بالحديث عن «أحزان ليلي  
مراد» وشعورها بالوحدة والعزلة وكيف حاول أن يعيدها إلى عالم الفن  
عام ١٩٧٥، ثم بالحديث عن أحزانه هو ومرضه بالقلب فى أوائل





لیلی مراد ۱۹۷۵

عام ١٩٧٧ ، وكيف كتب هذا الكتاب ليرد إلى ليلي مراد تحية عابرة أرسلتها إليه عام ١٩٥٠ من خلف زجاج سيارتها.

البعض يتصور أن هذا الأسلوب المبطن بالعاطفة الشديدة الذي يتميز به صلاح طنطاوى يفسد التقييم الموضوعى للفن، ولكن الواقع أن هذا ما يمتاز به وليس فقط ما يميزه. إننا فى حاجة إلى مثل هذه الكتب أيضا.

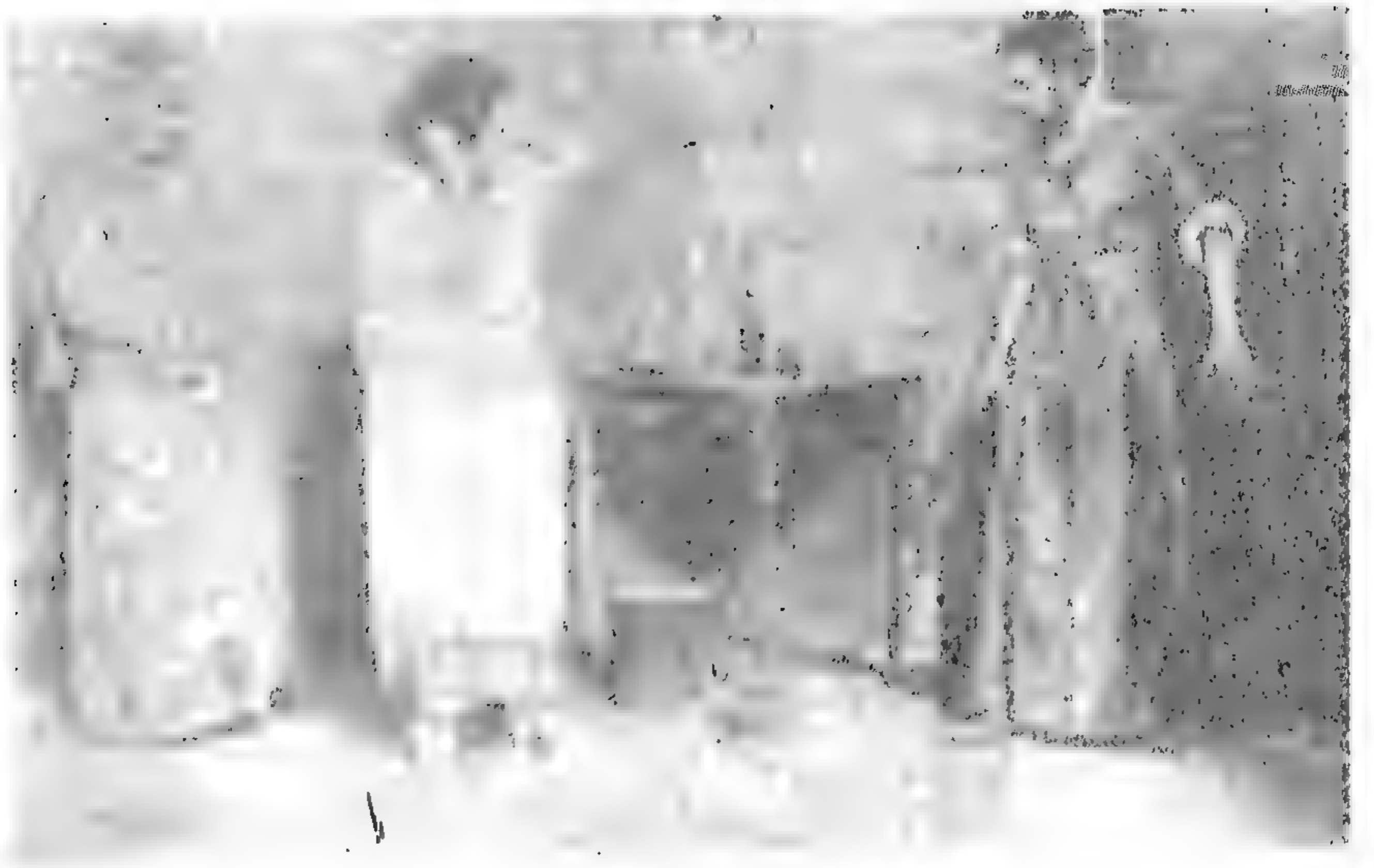


نجيب الريحاني ١٩١٤



نجيب الريحاني وفرقته أمام مسرح «الاجبسانيه» أثناء مظاهرات ١٩١٩

وبرى «زكى رستم» تحت العلم المصرى



نجيب الريحاني في مسرحية «ريا وسكينة» عام ١٩٢٢



## نجيب الريحاني

كان ولا يزال من الصعب إن لم يكن من المستحيل إنتاج أفلام تمثيلية في بلد لا يعرف التمثيل المسرحي، ولا يسمح للمرأة بالتمثيل على المسرح. ولذلك لم يكن من الغريب أن يكون أغلب صنّاع الأفلام التمثيلية الأوائل من صنّاع المسرح، ولا أن يكون أغلب نجوم التمثيل في السينما من نجوم التمثيل على المسرح. ولا يزال وسوف يظل الكثير من الممثلين والممثلات يجمعون بين التمثيل على المسرح والتمثيل أمام الكاميرا.

عرفت مصر التمثيل المسرحي في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، أي قبل نحو نصف قرن من اختراع السينما، ووقفت المرأة على المسرح في مصر عام ١٨٩٠ (مريم سماط حسب رأي أغلب المؤرخين)، أي قبل خمس سنوات من العرض السينمائي الأول لسينما

توجراف لوميير في باريس، وشهدت مصر نهضة في التمثيل والإخراج للمسرح وبدايات التأليف المسرحي في العقد الثاني من القرن العشرين، وفي نفس العقد شهدت إنتاج الأفلام التمثيلية الأولى وكانت قصيرة، ثم تطورت إلى أفلام طويلة في العقد الثالث.

وكما كان نجيب الريحاني من نجوم المسرح ابتداء من العقد الثاني وإلى العقد الخامس، كان أيضا من نجوم السينما في نفس هذه الفترة. وبالطبع لا يمكن فصل الريحاني المسرحي عن السينمائي، وخاصة أن بعض أفلامه مأخوذة عن مسرحياته وكل أفلامه من تأليفه مع بديع خيرى ويمثل معه فيها أعضاء فرقته المسرحية.

هناك اختلاف كبير بين النقاد والمؤرخين على تاريخ مولد نجيب الريحاني، واسمه الكامل نجيب الياس الريحاني (وقيل ريحانه، ولكنه فضل الريحاني لسهولة النطق). ففي كتابه «تاريخ المسرح العربي» عام ١٩٦٠ يذكر د. فؤاد رشيد (وهو طبيب من هواة المسرح) أنه من مواليد ١٨٨٧، ويؤيد ذلك نعمان عاشور في كتابه «مع الرواد» الطبعة الثانية عام ١٩٩٦، بينما يذكر أمين بكير في كتابه «كشكش بك» عام ١٩٩٧ أنه من مواليد ١٨٨٣، وتذكر د. ليلي أبو سيف في كتابها «نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر» عام ١٩٧٢ أنه من مواليد ١٨٩٠. ولا يشير الريحاني نفسه إلى تاريخ مولده في مذكراته التي نشرت سلسلة في مجلة «الإثنين والدنيا» عام ١٩٣٧، والتي أعيد نشرها من دون إضافات في كتاب صدر عن دار الجيب عام ١٩٤٩، ومجموعة في مجلة «الكواكب» عام ١٩٥٢، وفي كتاب صدر عن دار الهلال عام ١٩٥٩.

الأرجح أن يكون التاريخ الصحيح عام ١٨٩٢ من واقع مشاهدة فيلم «سلامة في خير» الذى صور عام ١٩٣٧ ، ومن الصعب تصور أن عمر الريحانى فى الفيلم أكثر من ٤٥ سنة. وفى كتابه «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» عام ١٩٧١ يذكر د. على الراعى أن الريحانى بعث برسالة إلى بريد القراء فى جريدة «الأهرام» نشرت عام ١٩٠٨ يقول فيها أنه من خريجى المدارس الثانوية الذين يجمعهم حب التمثيل ويعملون على الارتقاء به. ومن مذكراته يقول الريحانى أنه «هجر» المدرسة، وعمل فى البنك الزراعى حيث التقى مع الممثل والمخرج عزيز عيد، وكان أول أدواره على المسرح فى مسرحية «الملك يلهو» ترجمة أحمد كمال رياض «بك» ثم يقول كنت فى ذلك الوقت طبيباً فى السادسة عشرة أو السابعة عشرة. ثم يقول وفى سنة ١٩٠٨ استقال الأستاذ عزيز عيد من عمله فى البنك وألف فرقته التمثيلية الأولى.

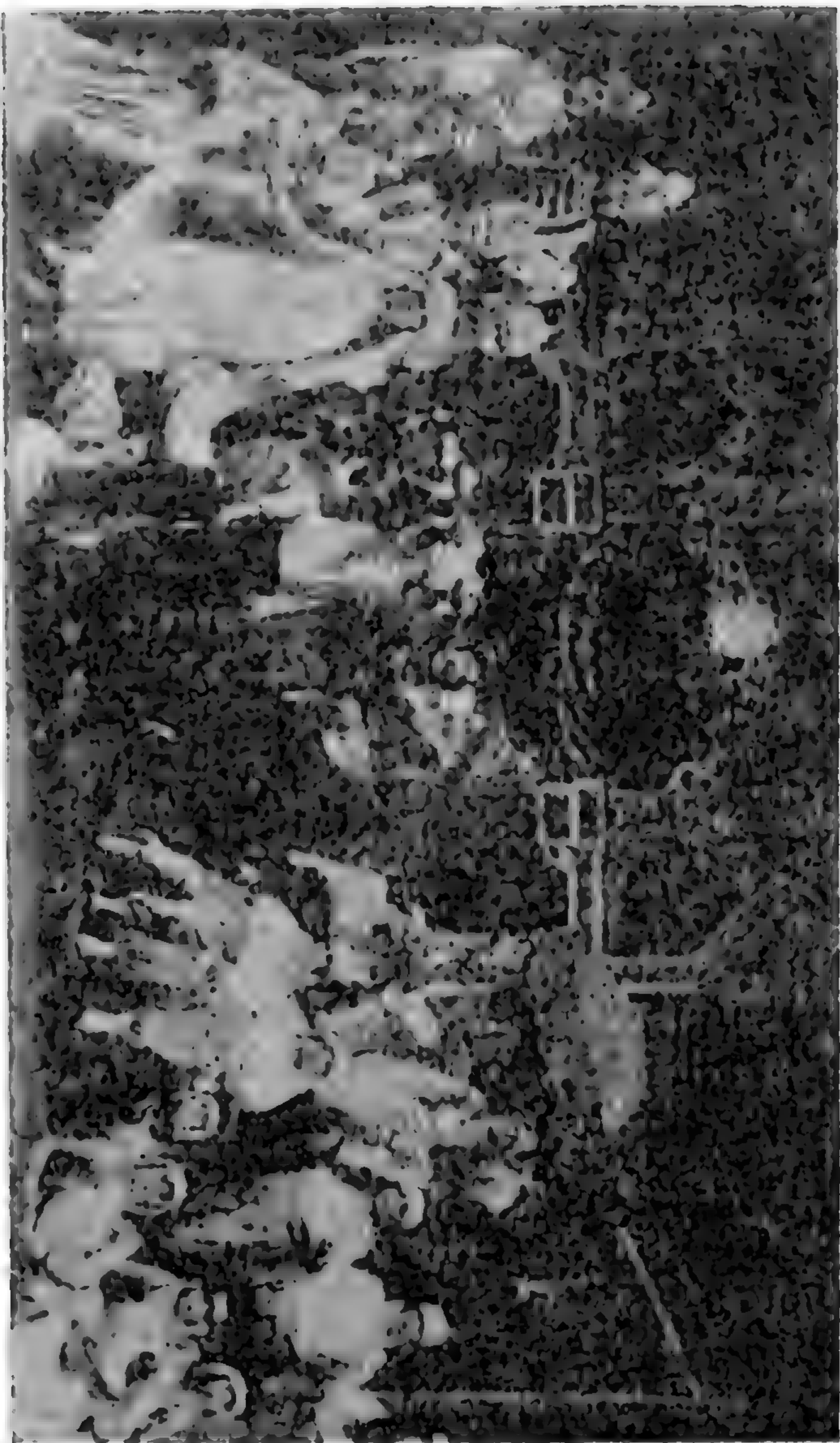
وليس هناك خلاف على تاريخ وفاة الريحانى عام ١٩٤٩ إلا فى كتاب أمين بكير الذى يذكر أنه توفى عام ١٩٤٨ ، والمؤكد أنه توفى عام ١٩٤٩. كما لا يختلف أحد حول مولد الريحانى فى حي باب الشعرية وهو من أحياء القاهرة الإسلامية التى تأسست منذ أكثر من ألف سنة، وأصبحت بعد إنشاء القاهرة الحديثة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر من الأحياء التى تجمع بين كل الطبقات وخاصة الفقيرة. ولا خلاف أيضاً حول أن والد الريحانى كان مسيحياً من أب عراقي، وأن والدته (لطيفة) كانت قبطية مصرية.

عرف عن الريحاني إيمانه بالتسامح الديني والعرقى، وتعبيره عن ذلك في العديد من مسرحياته وأفلامه. وربما يفسر البعض ذلك لكونه من «الأقلية» المسيحية، ولكن الواقع أن هذا كان الموقف السائد في مصر قبل وأثناء وبعد ثورة ١٩١٩. ومن الممكن ادراكه بوضوح في كل أدبيات «العصر الليبرالي»، أو ما اعتبر كذلك بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

يذهب يحيى حقي (١٩٠٥ - ١٩٩٣) في كتابه «خطوات في النقد» عام ١٩٧٦ إلى أن الريحاني كان من ضمن الأجانب الذين أكرمت مصر وفادتهم. والواقع أن كل من كان أصل والده من أى بلد عربى في ذلك الوقت لم يكن يعتبر «أجنبياً» لأن كل سكان البلاد العربية في ذلك الوقت بما في ذلك سكان مصر كانوا يحملون الجنسية العثمانية، ولم يصدر قانون يحدد الجنسية المصرية إلا عام ١٩٢٩، وكان أول قانون يحدد هذه الجنسية. وإذا اعتبر الريحاني أجنبياً لأنه من أصل عراقى، سوف يعتبر بديع خيرى (١٨٩٣ - ١٩٦٦) أجنبياً بدوره لأنه من أصل تركى، بل ويحيى حقي ذاته لأنه من أصول تركية أيضاً.

ومن اللافت أن الريحاني «العراقى» مثل «بيرم التونسي» (١٨٩٣ - ١٩٦١) من أكثر من عبروا عن سكان أحياء القاهرة القديمة من الفقراء وذوى الأصول الريفية، أو الأحياء «الشعبية» كما يطلق عليها، وبلغه هؤلاء الفقراء، أو بالأحرى لهجتهم العامية. بل إن بيرم التونسي، ولقبه يحدد أصله، من أعظم شعراء العامية المصرية الحديثة، إن لم يكن هو الذى جعلها لغة للشعر. وهذه الحقيقة تؤكد أن الأصول العرقية ليست من المقاييس التى يعتد بها فى تقييم مدى صدق التعبير عن حياة أى شعب من الشعوب.





نجيب الريحاني وبديعة مصابني في مسرحية. الليالي الملاح، عام ١٩٢٣

يذكر عثمان العنتبلى فى كتابه أن الريحانى تعلم فى مدارس الفريز الفرنسية حتى حصل على البكالوريا، وفقد والده فى هذه السن المبكرة، وكان عليه أن ينفق على أمه وأخوته مع شقيقه الأكبر توفيق. ويذكر الناقد والمؤرخ والصحفى أن الريحانى كان من أبرز أعضاء فريق التمثيل فى المدرسة، وأن قنصل فرنسا اشاد بموهبته عندما شاهده فى إحدى مسرحيات الفريق. ويقول العنتبلى أن الريحانى عمل موظفا فى بنك «كريدى ليونيه»، ولكنه فضل العمل كممثل فى فرقة أحمد الشامى المسرحية التى كانت تتجول فى المدن الصغيرة. ثم عمل فى «البنك الزراعى، حيث التقى مع المخرج المسرحى عزيز عيد (١٨٤٤ - ١٩٤٢) الذى كان يعمل معه فى نفس البنك، وعملا معا كممثلين فى فرقة جورج أبيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩) عام ١٩١٤، ثم تركا هذه الفرقة وأسسا «فرقة الكوميدي العربى» عام ١٩١٥.

اختلف نجيب الريحانى مع عزيز عيد، فقد كان الريحانى يرى تمصير الكوميديات الأجنبية فيما أطلق عليه «الفرانكو - آراب»، بينما كان عيد يرى ترجمة هذه الكوميديا وتقديمها كما هى. وفى عام ١٩١٦ أسس الريحانى فرقته الخاصة التى تحمل اسمه، وابتكر شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص مع الكاتب أمين صدقى (١٨٨٠ - ١٩٤٤)، ولقيت مسرحيات كشكش بك اقبالا جماهيريا كبيرا جعل الريحانى من كبار نجوم المسرح. وفى عام ١٩١٨ اختلف الريحانى مع أمين صدقى حول توزيع الأرباح، وفى نفس العام التقى مع بديع خيرى ولم يفترقا أبدا. وحسب د. ليلى أبوسيف فى كتابها مثل الريحانى ٨١ مسرحية من عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٤٦. ويمكن القول

بأن مجموع أعماله نحو مائة عمل، فهناك عشر مسرحيات تقريبا مثلها منذ عام ١٩١٤ إلى تأسيس فرقته الخاصة عام ١٩١٦، واثنا عشر فيلما مثلها واشترك في تأليفها من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٤٩. وقد تزوج الريحاني الراقصة والممثلة اللبنانية بديعة مصابني (١٨٩٨ - ١٩٧٤)، وانفصلا من دون أن يتجيبا.

من بين أعمال الريحاني تبقى الأفلام، ومنها ستة تعرض في قنوات التلفزيون، وتتوفر على شرائط الفيديو، وتبقى نصوص العديد من مسرحياته التي ألفها مع بديع خيرى. فلم يتم تسجيل أى من مسرحيات الريحاني كممثل بكاميرات السينما، ولا حتى مشاهد منها، بل وقل أن توجد منها صور فوتوغرافية. ومن ناحية أخرى لم يحفظ أرشيف الراديو المصرى للتسجيلات الصوتية لمسرحيات الريحاني، والتي يذكر المذيع محمد فتحى فى مقال بمجلة «الكواكب» عدد ٩ يونيو ١٩٨١ إنها كانت تنقل مرة كل شهر أو ثلاثة أسابيع، وأن «طه حسين» ذاته كان يسهر الليل بطوله ليستمع إلى مسرحيات الريحاني. ويذكر أشرف غريب فى كتابه «العصر الذهبى للكوميديا» عام ١٩٩٩ أن فى أرشيف الراديو مسامع من مسرحية «٣٠ يوم فى السجن».

## مسرح الريحاني

ما يقال اليوم عن أفلام محمد هنيدى ومسرحياته، وما قيل فى العقد التاسع من القرن العشرين عن أفلام عادل إمام ومسرحياته، وفى العقد السابع عن أفلام فؤاد المهندس ومسرحياته، وفى العقد السادس عن

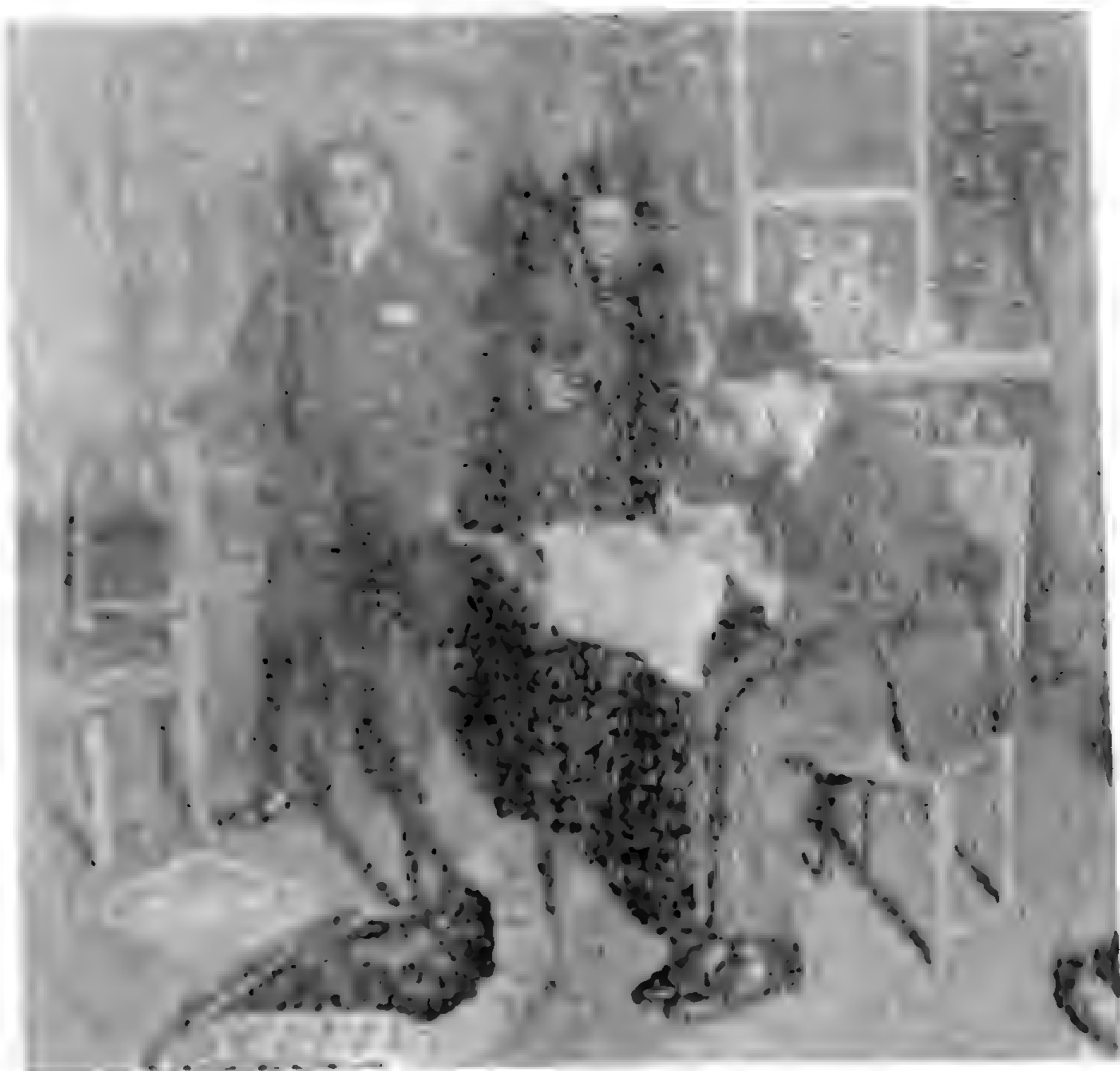
أفلام اسماعيل ياسين ومسرحياته، قيل في العقد الثاني عن كوميديات الريحاني إزاء النجاح الجماهيري الساحق رغم ضعف المستوى الفني.

في البدء عبر الفنان «الشعبي» عن حياة الجماعة التي ينتمي إليها بالرسم على جدران الكهوف، وبالموسيقى والرقص والغناء في الحقول والمناسبات الاجتماعية المختلفة، ثم بعد ذلك في المعابد، ثم في قصور الحكام وكبار ملاك الأراضي الذين كانوا ينفقون على الفن كنوع من الوجاهة الاجتماعية، ولتسلية أنفسهم في نفس الوقت، تماماً مثل «رعاة الفنون» اليوم، وإن اختلفت الوسائل. ومع الثورة الصناعية وجدت الطبقة الوسطى في المدن، ومعها أصبحت الفنون في «السوق»، وأصبح لها جمهور يدفع ليستمتع أو يرى.

ومع وجود الفنون في «السوق» بدأ تأثير «الجمهور» على الانتاج الفني، وأصبح هناك فنان يعمل على إرضاء الذوق السائد لدى الجمهور، وآخر يصنع ما يرضى نفسه، وثالث يحاول التوفيق بين ما يرضيه وما يرضى الجمهور. ولاشك أن هذا النمط الثالث يضمن لنفسه مواصلة الانتاج، ولحياته مستوى من العيش الكريم. ولكن المشكلة هي مستوى الذوق السائد، فعندما ينحط هذا الذوق لسبب أو لآخر، فإن إرضاء الجمهور أو حتى محاولة إرضاءه وإرضاء ذات الفنان يؤدي إلى انتاج فن يتناسب مع ذلك الذوق، ولذلك فإن ترقية الفن لا تكون إلا بترقية الذوق السائد بكل الوسائل.

لقد بدأ الريحاني هاوي التمثيل ثائراً على الذوق السائد. بل وواصفاً آياه بالسقوط في العقد الأول من القرن. ففي رسالته إلى بريد القراء في





نصيب الريحاني في مسرحية «الجنينة المصرية» على مسرح الكورسال عام ١٩٣١

جريدة «الأهرام» المذكورة في كتابه د. على الراعى يقول لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذى ينمى الشعور والعواطف، ولما كان هذا الفن ساقطاً لا يلتفت إليه فى القطر المصرى، بعكس البلاد الأوروبية، عزمنا بحوله تعالى على إحياء هذا الفن بكل قرائنا، نحن بعض المتخرجين من المدارس الثانوية، وبعض المستخدمين فى القاهرة..

كان الريحانى يقول ذلك فى عام ١٩٠٨، ولكنه بعد سبع سنوات من هذا التاريخ عام ١٩١٥، أى بعد سنة واحدة من احترافه التمثيل ابتدع مسرحيات «الفرانكو-آراب» مستسلماً لذوق الجمهور السائد الذى كان يصفه بالسقوط، ووصل إلى ذروة الاستسلام لهذا الذوق بإبتكار شخصية كشكش بك عام ١٩١٦. وبدأ الهجوم على الريحانى عام ١٩١٨ وهو نجم الكوميديا الأول، وكذلك على منافسه على الكسار (١٨٨٧ - ١٩٥٧) الذى ابتكر شخصية الرجل الأسود الفقير الطيب عثمان عبد الباسط فى مواجهة شخصية عمدة كفر اليلاص الثرى المتلاف. ففى كتاب «حياتنا التمثيلية» الذى يجمع مقالات محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) وصدر عام ١٩٢٢، نجد مقالا نشره فى «السفور» عام ١٩١٨ يقول فيه إن التمثيل فى مصر فى أزمة «نتيجة سذاجة الجمهور وانحرافه عن الفن الصحيح، والبرهان على ذلك أقباله فى عصرنا الحاضر على الريحانى وعلى الكسار ليرى نوعاً من التمثيل يسمى بالفرنسية «الريفو»، وهو عبارة عن مشاهد مفككة العرى مشوهة التأليف تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة. ليس فيما يقدمه لنا الريحانى وعلى الكسار من الروايات شئ فنى، بخالية من كل بحث أخلاقى، وليس فيها من المواقف التمثيلية ما يصح أن تطلق عليه كلمة

رواية، ولكن جمهورنا يقبل عليها اقبالا كبيرا ليقضى ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والأحزان. ولكن الناقد والكاتب المسرحي يدرك قيمة فن الريحاني كممثل، ولذلك يقول في نفس المقال «ماضر الريحاني لو بدل قليلا في نوع رواياته، وتحول عن تلك الروايات التي لا نرى فيها غير مجموعة من الحان السوقة. ماضره لو قدم نوعا يجمع بين الفن واللافن ثم يسير في طريق التغيير والتبديل إلى أن يصل إلى الفن الصحيح. ويقول في مقال آخر في «المنبر» نفس العام ومن أدرانا أن الجمهور المصري يكره يوما ما نوع الريحاني كما كره نوعه الأول، فيتحول الريحاني من مجرى «الريف» إلى مجرى الكوميديا الأخلاقية. وقد كان هذا ما حدث بالفعل في مسيرة الريحاني.

وعن نفس مشكلة الفن والجمهور يسجل زكي طليمات (١٩٩٩ - ١٩٨٢) في كتابه «ذكريات ووجوه» عام ١٩٨١ حوارا جرى بينه وبين الريحاني عام ١٩٢٢ في مقهى فينكس بشارع عماد الدين (محمد فريد) الشهير بمقهى الريحاني جاء فيه.

- أنت بتشتغل في التمثيل علشان تعمل فلوس.

- وعايزنى اشتغل في التمثيل وألحس صوابى.

- انت بتضحك على الناس ومن الناس

- طيب ما تعلموا زى

- ما نقدرش نعمل التهجيص بتاعك.

- انتم لسه بتقدموا في رواياتكم نابليون ولويس وبلاد تأكل القطط

وتركب الأفيال . وأنا أقدم دقدق وسيد وحلويات وشلبيه .. الجمهور يريد أن يكون غذاؤه من المسرح مثل غذائه الذى يملأ به بطنه ..

- الجمهور يحب الطعمية والفسيوخ والمش، معدته هزيلة، وذوقه مريض والمسرح أداة إصلاح وارتقاء.

- الإصلاح والإرتقاء لا يأتیان دفعة واحدة، وبمجرد الطلب، وأننى أحاول أن أدخل اللحم الدسم فى سائر ألوان الطعام الذى يتقبله الجمهور، ولكن بمقدار، من غير الانحراف عن توليفة المطبخ المصرى ..

وفى عام ١٩٦٩ قرأ الشاعر والكاتب صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) مقالا يصف فيه أحدهم الريحانى بالفيلسوف، فاستفز ونشر فى عدد مايو من مجلة «المسرح» ذلك العام «إن اغلاق مسرح الريحانى ليس أمر أزمة مال أو أزمة مال أو أزمة نجوم، ولكنه دلالة صحيحة على تطور الحياة المسرحية، فقد أدى هذا المسرح دوره فى حدود الاضحاك، وتناول المشكلات الاجتماعية تناولا سطحيًا، وورث هذا الدور فؤاد المهندس وفرقته، بل أن ثنائى المهندس - شويكار هو نفس ثنائى الريحانى - ميمى شكيب، فى نفس الثياب وبنفس نبرات الصوت ومع قدر أكبر من الحيوية. ولست عندئذ أفهم مبررا للهجوم على فؤاد المهندس واتهامه بالاسفاف، ثم المغالاة فى تقدير الريحانى، وتقليده وسام الفلسفة، رغم انهما صورتان متطابقتان.

وبالطبع، فالريحانى ليس مسئولا عن من يصفه بالفيلسوف، بل وليس المقصود بهذا الوصف عند من يقول به إن الريحانى مثل أفلاطون أو ابن رشد، وإنما المقصود أنه يتأمل فى أحوال البشر، وليس





الثاء تصوير دبلاته عازل يتجول حيب الرياحي واحامه المخرج الكسندر مارگاني وظله  
مساعده المخرج عبد السلام القابلي في سنو كارناتوس عام ١٩٣٥

الفلسفة بمعناها الصحيح، وقد استنكر الريحاني هذا الوصف في حياته  
ففي كتاب نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) المشار إليه أنه كان شديد  
الإعجاب بمسرحيات الريحاني، وأنه ذهب إليه وهو طالب والتقى به  
على مقهى فينكس، ودار بينهما الحوار التالي:

- ايه اللي عاجبك في مسرحياتي..

- فيها حاجات كتير من اللي بتحصل في حياتنا..

- حاجات تضحك مش كده.. ماهم كمان بيقولوا عليا فيلسوف وأنا  
لا فيلسوف ولا حاجة..

- انت مصلح اجتماعي..

- لا أحب هذا التعبير.. أنا مضحك اجتماعي..

تقول فاطمة اليوسف في كتابها «ذكريات»، عام ١٩٥٣ أخرج عزيز  
عيد مسرحية «القرية الحمراء» من تأليف أمين صدقي بطلها عمدة كفر  
البلاص وخفير وابنة الخفير الشابة الجميلة، وقام نجيب الريحاني بدور  
الخفير، ولكن المسرحية فشلت، فتركه الريحاني، والتحق بكباريه كان  
يوجد في شارع الفن مكان كازينو شهرزاد حاليا، وقدم روايات عزيز  
عيد ولكن مع تحريفها تحريفا يضمن اقبال جمهور الكباريهات من  
المصريين والانجليز على السواء، وهي الروايات التي عرفت باسم  
«فرانكو- آراب»، حيث اقتبس الريحاني شخصية العمدة من «القرية  
الحمراء»، وجعلها كوميديا وأطلق عليها كشكش بك، وهو اسم التديل

التي كانت تناديه به صديقه الراقصة لوسى. وهكذا ولدت شخصية كشكش بك الخالدة فى تاريخ المسرح المصرى.

وفى العام التالى ١٩٥٤ نشر يحيى حقى مقاله الشهير عن نجيب الريحانى فى مجلة «التحرير» المصرية و«الأديب» اللبنانية، وهو المقال الذى أعاد نشره فى «الكاتب» عام ١٩٦٢، وفى «المسرح» عام ١٩٦٩، وفى كتاب «خطوات فى النقد» عام ١٩٧٦. وفى هذا المقال يقول يحيى حقى «أرد قبل كل شئ أن أفرغ من الاعتراف بحقيقة لا يجادل فيها إلا أحرق أو مريض، وهى أن الريحانى كان ممثلا هزليا عظيما، ولكن هناك فرقا شاسعا بين القول بأن الريحانى ممثل هزلى عظيم، وهو ما لانجادل فيه، وبين القول بأن فنه خالد لأنه فن مصرى خالص صادق قد انبعث من قلب مصر ودل عليها، وترجم عنها وأرخ لها، وأن الريحانى هو مصر ومصر هى الريحانى، أو كما قالوا، وأجزم وليس فى يدي دليل سوى شعورى بأن الريحانى عاش طيلة حياته يشعر بفارق مكتوم بينه وبين المصريين، وهذا سر وحدته الملحوظة فى حياته العامة والخاصة.

وعن شخصية كشكش بك يقول يحيى حقى انه كان موضع سخرية سمسرة القطن واشباههم فى النهار، فلماذا لا يكون موضع لهو وتسلية بالليل، وأمام من؟ أمام جمع أغلبه من هؤلاء السمسرة أنفسهم وأشياعهم والمخدوعين ورائهم، وكتب لهذه المسرحيات الاستعراضية الرخيصة - وهذا من مفارقات الحياة - أن تكون من غير قصد ازدهارا لموهبة مصرية صميمة، موسيقى سيد درويش، ويفضل ألحان

سيددرويش وحدها - لا بفضل تلك المسرحيات - دار اسم كشكش بك  
على كل لسان وداخل كل دار.

ويلحاز يحيى حتى إلى على الكسار ضد نجيب الريحاني، ويقول  
انشأ الكسار فرقة عاصرت فرقة الريحاني، واعتمد الاثنان على الغناء،  
الرقص والفكاهة، ولكن الكسار الذي اختار له شخصية عم عثمان  
البربري ظل مخلصا لطبيعته لم يحاول أن يخدع أحدا، أو يغرق في  
التهريج، وفصل أن تكون فرقته مصرية لا فرانكو آراب. بل أن يحيى  
حتى يهاجم الريحاني في مرحلة ما بعد كشكش بك أيضا عندما خلع  
الجنة والقنطان وارتنى زى الافندى للتعبير عن الموظف البائس من  
الطبقة الوسطى، فيرى أنه اتخذ شخصية هذا الافندى ليعبر عن مشاكله  
ومتاعبه، ولكن من اين استمد الريحاني فنه وتعبيره، هل ألف الريحاني  
وبديع خيرى قصة واحدة من صميم الحياة المصرية، لا، لقد عجزوا  
كل العجز وتساقطا كالذباب بلا خجل أو حياء على مائدة المسرح  
الفرنسى الرخيص، فهل هذا هو الفن المصرى الأصيل، ويقول إن  
الريحاني قلد شارلى، وسار على هدى خطاه، ولكنه حبس فنه فى  
تمثيل متاعب طبقة واحدة هى طبقة الأفندية من موظفى الحكومة  
وأشباههم، ولولا غلبة هذه الطبقة على المجتمع المصرى لما توفرت  
أسباب هذا النجاح السطحى.

الاحترام الكبير والحب العميق للكاتب يحيى حتى جعل خيرى شلبى  
فى مقدمة الطبعة الثانية لكتاب عثمان العنتبلى، والتي صدرت عن  
هيئة قصور الثقافة عام ١٩٩٩، لا يناقش رأيه فى نجيب الريحاني،





نجيب الريحاني وعبد الفتاح القصري أثناء تصوير فيلم سلامة في خريف عام ١٩٣٧ ويرى وراء الكاميرا مدير التصوير محمد عبد العظيم وأمام الكاميرا المخرج نيازى مصطفى.



نجيب الريحاني أثناء تصوير فيلم راسى عمر، عام ١٩٤٠ ويجواره بديع خيرى وإبراهيم عمارة الذى كان مساعداً للمخرج نيازى مصطفى.

وعلاقة كاتب السيناريو مصطفى محرم المعقده مع النقد جعلته في كتابه عن «بديع خيرى» عام ١٩٩٩ يشك في وجود «ضعف» بين يحيى حقي والريحاني، بل ويشك في معرفة يحيى حقي بأصول النقد، ويصف رأيه بالسخافة، ويصل إلى حد القول بأن «يحيى حقي» قد لا يصمد بأعماله أمام تيار الزمن الجارف، وقد يطويه النسيان، ولكن من الصعب جدا أن يستطيع الزمن أو من هم على شاكله يحيى حقي من النقد أن يمحوا فن الريحاني وأثره في قلوب الملايين. أما أمين بكير في كتابه عن «كشكش بك» ورغم أنه صادر عن «المركز القومي للمسرح» فهو يغير من رأى يحيى حقي بحيث يجعله إيجابيا تماما!.

وجهة نظر يحيى حقي تستند كما أشرنا من قبل إلى أنه يعتبر الريحاني من الأجانب لأن والده من أصل عراقي. ونحن نختلف معه في ذلك اختلافا تاما كما أوضحنا، ونرى الأستاذ والمعلم قد استفز من وصف فاطمة اليوسف لشخصية كشكش بك بأنها «خالدة»، تماما كما استفز صلاح عبد الصبور من وصف الريحاني بالفيلسوف. والكتابة الناتجة عن الاستفزاز لا بد وأن تؤدي إلى مغالطات، فليس من المعقول مثلا أن يقول كاتب إنه «يجزم»، وليس في يده دليل سوى «شعوره». وليس من المعقول أن اجتماع الريحاني وبديع خيرى وسيد درويش كان «بالصدفة»، كما أن «مصرية» الدراما لا ترتبط بالضرورة بوجود مصدر «أجنبي» من عدمه، بينما إقبال «الأفندية» على مشاهدة «أفندي» الريحاني يعنى بالضرورة أنه كان صادقا في التعبير عنهم.

وبموضوعية يناقش محمد فكرى في كتابه «المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى اليوم» عام ١٩٨١ رأى يحيى حقي، فيقول «وقد

نتفق مع الأستاذ يحيى حتى فى بعض ما أورده عن مسرحى الريحانى، ولكننا نختلف معه فى عدة قضايا. فلم يكن فى مصر الكاتب الكوميدي الذى يستطيع أن يثرى المسرح الكوميدي بمسرحيات مصرية صميمة، كما أن بعض ما وقع فيه الريحانى له مبررات أملت لها ضرورة فنية واجتماعية. فقد تناول الأستاذ يحيى حتى بعض سقطات الريحانى فى مراحل معينة من تطوره وعممها على مسرحه، وأغفل المميزات التى حققها هذا المسرح.

وعن شخصية كشكش بك يقول فكرى «هل كان كشكش بك عمدة كفر البلاص هو رمز مصر الأصل حقا، أم هو رمز سئ لابن مصر الذى اتاحت له الظروف أن يتسيد وأن يغتنى ويملك آلاف الأفدنة، فجمع عرق الفلاحين وراح يريقه فى ملاهى أوروبا أو ملاهى القاهرة، ويقدمه لقمة سائغة للسماسرة والمضاربين وقواد الليل والجنس. إن رمز مصر الأصل حقا هو الفلاح الذى ظل يعمل ويعرق ويحمل مصر على كتفيه. أما كشكش بك فكان نموذجا لابد أن يعاقب فنيا، وكانت الكوميديا دائما هى وسيلة العقاب. لقد أدرك هذا الفنان المغامر المتصعلك الذى انصهر فى بوتقة مجتمع المدينة، وعمل أحيانا فى بعض قرى الصعيد بحسه الكوميدي البحت أن كشكش بك نموذجا كوميديا جيدا.

ويستطرد الباحث «ألم يكن وراء كشكش بك مغزى أخلاقى فى ندمه وتوبته؟ ألم يكن يحمل بعض العناد والمقاومة، ويستخدم فكرة الساذج ضد الخواجه فى السوق أو الملهى؟ ألم يكن يحمل إلى جانب طبيئته

بعض الكبرياء. ولسنا نحاول أن نحمل شخصية كشكش بك أكثر مما  
تحتمل، فلتصورها كما تصورها البعض رمزا للمقاومة أمام الأجنبي  
الذى يستغل، أو نعتبرها كما أعتبرها البعض شخصية قومية. وبحسبنا  
أن نقول أنها نموذج كوميدى جيد استطاع أن يعكس روح العصر رغم  
ما أحاط به من معالجة خشنة وحوار هابط.

و البعض الذى يشير إليه محمد فكرى هو د. ليلى أبو سيف التى  
تقول فى كتابها عن نجيب الريحانى أن شخصية كشكش بك كانت من  
رموز مقاومة الأجانب وأنه صار عام ١٩١٨ شخصية كوميدية قومية،  
وأنه على الرغم من جهله وريفيته وسذاجته، ففى أعماقه كبرياء وعناد  
واندفاع محموم إلى المشاغبة، وسلاحه فى ذلك المكر. وحينما يأتى  
«الخوارج» المتعجرف لمناقشته على أرضه، فى السوق وفى الحانة، فإن  
الريحانى يكفل دائما الانتصار لكشكش الذى يطالب بحقه فيما يملكه.

لا تناقش د. ليلى أبو سيف رأى يحيى حقى، ولكنها تنحاز ضد على  
الكسار كما ينحاز حقى ضد الريحانى، وتقول «الريحانى كان أقدر على  
الفكاهة من الكسار وأرحب خيالا، وتعد شخصية كشكش بك أكثر أهمية  
من شخصية عثمان». والواقع أن لكل من الريحانى والكسار شخصيته  
الفنية المستقلة، والناجحة، وهما يتكاملا رغم تضادهما الفنى فى التعبير  
عن العصر اللذين عاشا فيه.

وعلى النقيض تماما من يحيى حقى يرى محمود تيمور (١٨٩٤ -  
١٩٧٣) فى كتابه «الشخصيات العشرون» عام ١٩٦٩ أن كشكش بك  
كان «نواة الملهة المصرية الصميمة»، ويقول: «كانت مصر لهذا العهد





تجسس الاربعاني في نور وحجاس، ويشارة اكيم الى دور القوم في

معرفة حسن وشرافهم، وكيفية عالمهم

تخوض محنتها الكبرى فى الحرب العالمية الأولى، تعاني أزمات نفسية صعبا من الحماية الانجليزية وما إليها من ضائقة وضغط وحكم عرفى وامتهان للكرامة الوطنية وحقوق البلاد. وكان المسرح المصرى فى أغلب الأمر بمعزل عن الاستجابة لما يموج فى الأمة من تأثر وانفعال، وإلى جانب ذلك لم يكن للمسرح من طابع إلا طابع الجد والتزمت والوقار، وجل ما يعرض من الروايات أجنبى الروح من نتاج الترجمة، ليس فيه ما يتصل بأهواء الناس، أو يسرى عنهم فى محنتهم النكراء. فصدق الناس عن المسرح الجدى، وتركوه قاعا صافصفا يعاني الركود والكساد.

ويستطرد محمود تيمور: وهنا رأينا الريحانى يشق ميدانا جديدا دفعته إليه يد القدر، أو قل بصيرته النيرة التى فطنت إلى ما يعتلج فى نفسية الجمهور من مطالب ومنازع، فظهر فى منظر مصرى على أحد مسارح الاستعراض، وكان ذلك المنظر ساذجا فكها قوامه بعض الشخصيات المصرية الصميمة، يحتشد فيها خليط من أغان شرقية وغير شرقية. وابتكر الريحانى لنفسه تلك الشخصية الطريفة، شخصية كشكش بك العمدة السادر الطروب. فما لبث هذا المنظر أن أخذ بألباب النظارة، وانتزع منهم عصى الإعجاب، وكان فى ذلك ما أغرى الريحانى وصاحب مسرح الاستعراض بالتوسع فى المنظر، والتفنن فيه، وتعهده بألوان التجديد المرح، وتغذيته بالأغانى الشعبية والمشاهد الراقصة حتى طغى المنظر على المسرح كله، فأصبح رواية مستقلة تنفرد بالمسرح بطلها كشكش بك وقوامها الفكاهة والغناء والرقص. وأحسننا أن نواة الملهاة المصرية الصميمة قد أخذت تتخلق.

يؤصل د. على الراعى (١٩٢٠ - ١٩٩٩) مسرح الريحانى فيقول فى كتابه عن «فنون الكوميديا» أن بداية عمل الريحانى فى إطار الفصل الواحد المضحك، ثم مواصلة هذا العمل فى إطار فرقة جواله، كان لهما أعمق الأثر على الكوميديا التى خرج بها على الناس بعد ذلك، مبتدئاً بالفرانكو-آراب، وشخصية كشكش بك، ومنتھياً بالكوميديات الاجتماعية التى قدمها فى أوائل الثلاثينات عصره عن الفرنسية، متعاوناً فى هذا مع زميل عمره بديع خيرى.

ويقول الراعى «كان الريحانى فى تطوره يحمل دائماً عنصرين أساسيين: الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المترجلة وكوميديا الفصل الواحد، والكوميديا الأوروبية التى استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافاً إلى هذا كله أثر من ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى عامة، حملة إليه بديع خيرى، شريكه فى التمسير الخلاق. وبين هذين القطبين الكبيرين: الكوميديا الشعبية والكوميديا المترجمة ظل فن الريحانى يتأرجح حتى استطاع فى أوائل الثلاثينات أن يثبت فى مجال الكوميديا الانتقادية عن أصول فرنسية.

وتقول د. نجوى عانوس فى كتابها «المسرح الضاحك» عام ١٩٨٩ أن مسرح أمين صدقى الذى كان أول كاتب تعاون مع الريحانى «خرج من معطفين: معطف التراث الشعبى ومعطف المسرح الغربى، حيث تأثر بالاراجوز وبابات ابن دانيال وحكايات ألف ليلة وليلة والسير والتقاليد والعادات الشعبية واستخدم أيضاً الأمثال الشعبية فى

مسرحياته. وتضيف أن تأثر المسرح الفرنسى وخاصة مسرح جورج فيدو (١٨٦٢ - ١٩٢١) بالتراث الشعبى جعل مسرحياته قريبة إلى ذوق الجمهور المصرى.

وفى كتابها «شخصية العمدة فى المسرح المصرى ١٩١٤ - ١٩٥٢» عام ١٩٨٩ تقول د. عانوس، تطورت شخصية العمدة كشكش عند نجيب الريحاني تطوراً إيجابياً منذ ١٩١٧، وفى أثناء ثورة ١٩١٩ حيث اتخذ منها قناعاً سياسياً لطرح إنتقادات وطنية لاذعة لجنود الإحتلال، كما شملت بعض الإنتقادات الإجتماعية وعبرت عن آمال المصريين فى تحقيق الإستقلال والحرية والعدالة الاجتماعية والرخاء الاقتصادى. كما أتخمت مسرحياته فى تلك الفترة بالأغاني والأناشيد الوطنية حتى أصبحت المسرحيات وعاء لها.

وبقدر ما نتفق مع د. عانوس فى قولها «رأينا وقتئذ شخصيتين شعبيتين بارزتين هما كشكش عند الريحاني وعثمان عند الكسار، وكلاهما تمثلان روح العصر وتعبران عن وعى الجمهور بالأحداث وعن آماله وقلقه الاجتماعى»، بقدر ما نختلف معها فى أن الريحاني فى مسرحياته كان يعبر عن «كراهيته للأجانب، وحقده الشديد على الشوام واليونانيين»، فالكراهية لم تكن للأجنبى، وإنما للأجنبى الذى يحتل البلاد أو يضطهد سكانها. وكيف للريحاني أن يحقد على الشوام ووالده من العراق، والمرأة الوحيدة التى تزوجها، وهى بديعة مصابنى من لبنان.





نجيب الريحاني وسامية جمال وولي الدين سامح أثناء تصوير فيلم «أحمر شفايف»

عام ١٩٤٦

عبر الريحاني في مسرحياته ثم في أفلامه عن التسامح العرقي والديني ربما كان لم يعبر فنان آخر من فنانى العصر الليبرالى فيمصر، والذي تجسد في ثورة ١٩١٩. كتب الريحاني في مجلة «الحقيقة» في فبراير ١٩٤٧ «في ثورة ١٩١٩ كان مسرحنا يخرج كل ليلة قرابة الخمسمائة شخص بين رجل وسيدة وشاب وفتاة، وقد تأججوا وطنية وحماساً، وفعلت فيهم المونولوجات التى ألقى عليهم فعل السحر. وأقضى نشاطنا وحماسنا مضاجع الإنجليز، واستدعاني هورن بلور النائب العام الإنجليزى فى ذلك الوقت، وفاجأني بقوله أنت تعرف مالطه؟ فقلت أظن هواها مش بطلال، قال تحب تغير هوا هناك، قلت يبقى إذن منفى. واستطردت: ضع نفسك فى مكانى، وهب أنك مصرى، فماذا يكون موقفك منى؟ هل يلام من يطلب تحرير بلاده من رقبة المحتل. هل ترضى بريطانيا أن تكون فى يوم ما محتلة من المصريين، وأن يضرب المصريون الإنجليز بالرصاص فى الشوارع، وينفونهم لأنهم يطلبون الجلاء عن بلادهم. لم يرد الرجل، وبعد صمت طويل، طلب منى أن أخفف من نشاطى وحماستى، وإلا سيكون مصيرى النفى إلى مالطة. قلت أننى مصرى قبل كل شىء، ولتفعل القوة ما تشاء، وحتى الآن لم أذهب إلى مالطه».

يقول عثمان العنتبلى فى كتابه عن نجيب الريحانى «كان فى اجتماع سيد درويش ونجيب الريحانى وبديع خيرى قوة إيجابية نفاذه، نشرت سطوتها على الحياة الفنية، وسجلت فى التاريخ سطوراً مشرفة». وقد عبر الثلاثة عن مبادئ ثورة ١٩١٩ فى العديد من مسرحياتهم مثل مسرحية ١٩١٨ - ١٩٢٠، التى حضرها زعيم الثورة

سعد زغلول (١٨٦٠ - ١٩٢٧) وتضمنت نشيد «مصر أم الدنيا، ومطلعه:

إن كنت صحيح بدك تخدم

مصر أم الدنيا وتتقدم .

لا تقول نصرانى ولا مسلم

ولا يهودى يا شيخ إتعلم

إلى أوطانهم تجمعهم

عمر الأديان ما تفرقهم .

ومثل مسرحية «حسن ومرقص وكوهين»، والتي يقول بديع خيرى فى حوار نشر فى مجلة «الكواكب»، عدد ١١ يوليو ١٩٦١ أن فرقة الريحانى قدمتها لأول مرة على مسرح دار الأوبرا عام ١٩٤١، وكان عنوانها الأصلى قبل العرض «محمد ومرقص وكوهين»، ولكن الأزهر إعترض على إستخدام أسم النبى عليه الصلاة والسلام. كما إعترضت الكنيسة المرقسية على إستخدام أسم مرقص تلميذ المسيح عليه السلام، وإعترض حاخام اليهود على إستخدام أسم كوهين لأنه يعنى الكاهن الأكبر، ولكننا إستطعنا إقناع الكنيسة والحاخامية ولم نستطع إقناع الأزهر.

ويقول بديع خيرى فى نفس المقال أن الريحانى لم يمثل فى المسرحية أى من الأدوار الثلاثة، وإنما قام بدور عباس الموظف البائس، وقام حسن فايق بدور حسن ومحمد كمال المصرى (شرفنطح)

بدور مرقص، وبشارة واكيم بدور كوهين. وإن مضمون المسرحية إتحاد حسن ومرقص وكوهين كعمال فقراء ضد ظلم أصحاب الأعمال. وإن هذه المسرحية كانت تمثل عملاً شديداً خصوصية بالنسبة للريحاني حتى أنها لم تقدم بعد وفاته. ومن الجدير بالذكر أن الريحاني لم يمثل في الفيلم الذي أنتج عنها.

حسب مجلة «الصباح» عدد ٧ مارس ١٩٤١ أن الملك فاروق منح الريحاني نيشان النيل من الدرجة الخامسة في نفس العام، وذلك في حفل أقيم في سراي عابدين مثل فيه الريحاني مسرحية «الستات مايعرفوش يكذبوا» مختصرة في ٤٥ دقيقة. وكما جاء في المجلة «علق الريحاني بأنه بكى من شدة الفرحة، وأن هذا العطف الملكي ضاعف من قوته وشده من عزيمته، وأنه تشريف لجميع الممثلين وتشريف للمسرح وكل من ينتسب إليه».

وقد كان نيشان النيل بمثابة إغلاق لملف معركة مسرحية «العشرة الطيبة» التي أنتجها الريحاني عام ١٩٢٠، بعد عشرين سنة كاملة. فالمسرحية التي أخرجها عزيز عيد وكتبها محمد تيمور ولحنها سيد درويش كانت تعبر عن قسوة الأتراك على الفلاحين في وقت كان الحديث السائد فيه عن قسوة الإنجليز. ولذلك، وكما قال عثمان العنتبلي في كتابه «قالوا أن هذه الرواية تنفر الناس من الحكام الشرقيين وتقارن بينهم وبين الإنجليز وتؤكد النزعة الإستعمارية بهذه المقارنة، إذ تبين أفضلية الإنجليز وتفوقهم على الأتراك القساة». وذاعت المنشورات النارية التي تحض أبناء الشعب على الثورة ضد نجيب الريحاني الداعي إلى





نجيب الريحاني ومحمد عبد الوهاب ويوسف وهبي والبنى مراد وأنور وجدي  
أثناء تصوير فيلم «غزل البنات» عام ١٩١٩

الإستعمار، ونسى الناس ما قام به نجيب الريحاني بالأمس من جهود قومية وطنية فصدقوا ما ترامي إليهم وما أكثر وأسرع ما يصدق الناس، وتذكر د. ليلي أبو سيف في كتابها أنه حدثت مصادمات أثناء عروض المسرحية، و«تعرضت حياة الريحاني للخطر»، وأن بديع خيرى قال لها أن مصدر الإتهام كان موظف فصل من الفرقة قبل بدء عروض المسرحية.

كان الدكتور طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) أول من أدرك قيمة مسرح الريحاني من كبار الكتاب العرب حين نشر مقاله عن مسرحية «سلاح اليوم» فى عدد مايو ١٩٤٦ من مجلة «الكاتب المصرى» حيث قال «سلاح اليوم فى قصة الأستاذ الريحاني. ليس جدًا، ولا جهدًا، ولا كفاية، ولا عملاً خصباً منتجاً، ولا صدقاً فى القول، ولا إخلاصاً فى العمل، ولا وفاء للصديق، ولا إعترافاً للجميل، وإنما هو كل ما يناقض هذه الخصال من الأخلاق. وهو ليس سلاحاً يصطنعه فريق من الناس دون فريق، ولا طبقة منهم دون طبقة، وإنما هو سلاح شائع يصطنعه كل من قدر عليه، والناس جميعاً يحرصون على أن يقدروا عليه ويصطنعوا، لأنهم جميعاً يريدون أن يغيروا من حالهم، ويخرجوا عن أطوارهم، ويبلغوا منازل أرقى من المنازل التى قدرت لهم.. يريدون أن يصلوا، ولا يترددون فى سلوك السبيل التى تنتهى بهم إلى ما يريدون مهما تكن شائكة ومعوجة، بل هم يسلكون السبيل الشائكة المعوجة لأنها وحدها التى توصل فى سرعة إلى ما يريدون.

الأستاذ الريحاني معلم يلقى دروسه الإجتماعية والخلقية على

المصريين منذ أكثر من ربع قرن، وهو في الوقت نفسه صاحب فكاهة رائعة حلوة مرة في وقت واحد، يسلى المصريين عن همومهم وأحزانهم العامة والخاصة منذ أكثر من ربع قرن أيضاً. فليعرف المصريون له ذلك وليقدروه حق قدره وما أراهم يفعلون. وإنه لمن المؤلم حقاً أن ينفق الأستاذ الريحاني حياته كلها معلماً للمصريين ومسلياً لهم عن الهموم والأحزان، وأن يؤثر المصريون أنفسهم بدروسه وفكاهته دون أن يجد من الدولة عناية أو تشجيعاً. والغريب أن الدولة تفكر في إنشاء جامعة شعبية ولتعذرني الدولة إذا قلت أن مسرح الأستاذ الريحاني هو قسم من أقسام هذه الجامعة.

وعندما توفي الريحاني رثاه عميد الأدب العربي الحديث قائلاً حسب النشرة الصحفية لفيلم «غزل البنات»:

لست أدري أيقظ المصريون هذه الكارثة الفادحة المبهظة التي صبت عليهم ثقلة بغیضة ملحة مضنية يوم إختطف من بينهم نجيب الريحاني. إن هذا الرجل ذا الخلق السمع والقلب النقي والنفس العذبة والضمير البريء قد أضحك المصريين نحو ثلاثين عاماً، أضحكهم ضحكاً نقياً سمحاً بريئاً من كل إثم مطهراً من كل دنس. أضحكهم حتى أنسأهم أنفسهم. أضحكهم حين كانت حياتهم كلها حزناً وهمماً وألماً وعتاء فأنسأهم هذا كله.. أضحكهم حين كانت الأزمات السياسية والاقتصادية تعصف بحياتهم العامة والخاصة فتلتصع نهارهم وتؤرق ليلهم وتقض مضاجعهم.. سلاهم الريحاني عن هذا كله وأعانهم على إحتماله وهياً لهم تجديد النشاط بعد أن كان الفتور يدركهم ويكاد يونسهم

من كل شيء. أضحكهم الريحاني ثلاثين سنة فكان لهم صديقاً وفيّاً  
يسلى الهم ويسرى الحزن ويفرج الكرب ويرد إلى الذين كرهوا الحياة  
حب الحياة.

فمهما يبك المصريون هذا الرجل العظيم ومهما يأسوا لفقده ويحزنوا  
لفراقه فلن يوفوه من حقه إلا أهونه وأيسره. إن هذا الرجل الذي مات  
ولم تتقدم به السن إنما أهدى صحته وراحته ودعته وعافية نفسه  
وجسمه إلى مواطنيه وأهدى إليهم هذا كله في غير تكلف ولا تصنع ولا  
تكبر ولا من وإنما كان كالشمس يرسل فنه إرسالا فترضى النفوس  
وتعلمئن القلوب وتسترد الضمائر ثقتها بالحياة كما ترسل الشمس ضوءها  
وحرارتها فتملأ الأرض حياة ونشاطا وبهجة.

وفي الذكرى الثامنة لوفاة الريحاني أقيم حفل كبير ألقى فيه الشاعر  
محمود حسن إسماعيل (١٩١٠ - ١٩٧٧) قصيدة جاء فيها:

ضاحكاً والأسى يمزق جنبـيه  
ويأبى لفنه أن يخـونه  
جعل النفس مـسرحاً  
ومدى النفس بقيد وكلكم تعرفونه  
في أساها، في مكرها، في كراها  
في دجى الظن ما أضلت عيونه  
وألقى صديق عمره وشريكه في رحلة الفن بديع خيرى





نجيب الريحاني ١٩٤٩

قصيدة أخرى جاء فيها:

لوحد يسألنى يانجب  
إن ياترى لسه فى نجيب  
افكر وأقول أبداً فرحان  
أكمنى شفت بعينى اليوم  
إلى إجتماع فيه رأى القوم  
على أغلى تقدير للفنان

### المسرح والسينما

يتردد كثيراً أن الريحانى كان يكره السينما، وهذا غير صحيح حتى لو قال الريحانى نفسه ذلك فى بعض الاحيان بسبب عدم رضائه عن هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه. وكيف يكره الريحانى السينما وهو لم يكف عن صنع الاقلام منذ وصوله إلى مرحلة التضج ١٩٣٠ حسب اجماع كل نقاد ومؤرخى المسرح، وحتى وفاته عام ١٩٤٩. بل لقد اعتزل الريحانى التمثيل على المسرح عام ١٩٤٦، وقدم اربعة من أفلامه الستة المتوفرة من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٤٩، أى بمعدل فيلم كل سنة.

كتب عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) فى رثاء الريحانى تحت عنوان «رجل خلق للمسرح»، فى مجلة «الكواكب» الشهرية عدد أغسطس ١٩٤٩ «أنك تحاول أن تتخيله فى عمل آخر غير عمله

المسرحي، فلا تفلح. هو على المسرح كالسمكة في الماء: دخوله إليه، وحركته عليه، وكلامه، وسكوته، وإيماءه، وقيامه، وقعوده، وطبيعة من صميم الطبيعة تنسيك كل تكلف يحتاج إليه الفنان حتى ينتقل من العالم الخارجى إلى عالم الفن والرواية. وفي هذه الكلمات يقيم العقاد فن الريحانى كممثل بدقة في قوله أنه يمثل بشكل طبيعي بحيث لا يشعر المتفرج بالتكلف الذى «يحتاج» إليه الممثل. ومن المعروف أن التكلف كان واضحا في أداء العديد من نجوم المسرح والسينما في البداية.

ويحسن نقدى رفيع كتب محمد عبد الوهاب (١٩٩٨ - ١٩٩١) تعليقا على مقال العقاد في العدد التالى من نفس المجلة تحت عنوان «رجل خلق للسينما» قال فيه: بوسعى كفنان زامل الريحانى فى آخر عمل فنى له وهو فيلم «غزل البنات» أن أقول فى ثقة وحماسة وتأكيد أننى لا أتخيل الريحانى إلا مظلوما على المسرح، فإن خشبة المسرح كانت تسرق الكثير من عبقريته لتدفنها فى جو محدود، وتطويها دون أن يشعر بها أحد، بينما هى فى ابداعها مثل عطر غال نادر الوجود. فإن للريحانى وجها صارخ الملامح ناطق الرحمة، تكاد كل خلجة فيه تبرز قصة بليغة صامته، وله لمحات تطفر من عينيه يسجل فيها أروع أحاسيس الفنان الملهم: دمه كسيره، أونظرة مرحة، أو غشاء من ترح أو فرح، يكسبه لونا اعجازيا قل أن يكون له نظير فى العالم. وكانت له أيضا نبرة صوت فيها كل شجن الفنان، تقفز رأسا من خفقة قلبه لتخرج من شفثيه أشبه بهمسة واهته لا تكاد تسمعها الاذن، ولكنها انفاس حارة تنفخ أجيجا من نار فى إحساس من يتتبعه.

ويستطرد المغنى والموسيقار، أقول هذا وأنا لا أكاد أتخيل شيئا غير عين الكاميرا يمكن أن تسجل فى أمانة هذه القدرة التعبيرية، وأقولها وأنا لا أرى شيئا غير الشاشة يمكن أن تعرض ذلك فى اتقان، فتقرب وتبرز لك أدق حركة من حركاته وألمع لمحاه من لمحاته وأرق نبرة من نبراته. فالريحاني لم يكن جسما يتحرك فقط ليراه المشاهد من مقاعد الصف الاخير أو من أعلى التياترو، كما يراه المشاهد فى الصف الاول، ولكنه كان روحاً يجب أن تلمسها لمساً بإحساسك، فلا تجهد نفسك معها، وإلا فشلت فى تتبعها. السينما فقط ترفع رأسها فخورة بأنها تقدم الريحاني حياً مجيداً.

ويقول عبدالوهاب «كان هذا الشعور الذى اسجله يجول فى نفسى قبل فقدنا له بشهور. فشعرت متأثراً أن الريحاني لو توفى يوماً فلن يترك إلا أوراقاً باليه ممزقة، هى مخلفات مسرحيات لن تكون لها قيمة بدونه ودون وجوده، فأعترزمت أن أنفذ مشروعاً مع صديقى وشريكى الفنان أنور وجدى، وهو أن أبدأ فى إحياء مسرحياته الخالده على الشاشة البيضاء. ولكن القدر شاء أن نقف بعد المحاولة الأولى لنا فى «غزل البنات». ولعل الفقيد العزيز كان يشعر بأنه وشيك الانتهاء اثناء عمله فى هذا الفيلم، فاجتر كل قوت العبقرية الذى كان يختزنه فى نفسه، وسجل فناً يمكن أن نعرضه فى قلب انجلترا أو أمريكا فنبهرهم به قبل أن نبهر أنفسنا. وبودى حين يعرض الفيلم «غزل البنات» أن يشاهده الاستاذ العقاد ليتأكد كم أضاع المسرح علينا من فلتات الفن الاعجازى للريحاني. فإن فى الفيلم منظراً صامتاً له وهو يتأمل السيده ليلي مراد يحدثها فيه بتعابير وجهه، أقسم أنه سوف ينتزع التصفيق



القوى من أجمد الناس شعوراً، ومستحيل على المسرح وأضواء المسرح وترتيب المسرح أن يشعرك به، ولكن الكاميرا تواجهه عن قرب، فلا تتمالك نفسك إلا الانفعال مع هذا الفنان العبقري. أن الريحاني مات في نظر المسرح، أما في نظر السينما فهو حي فيها إلى الأبد لأنه خلق لها وخلقت له.

لم يكره الريحاني السينما إذن، ولم يكن من الممكن أن يكرهها، ليس فقط بسبب الأفلام التي قام بالدور الأول فيها، وإنما أيضا لأنه كان يدرك مايقوله عبد الوهاب، مثله ذلك مثل أى ممثل فى العالم، فالسينما هي التي تكشف قدرات الممثل من الناحية الفنية، وخاصة مع استخدام المنظر الكبير (الكلوز أب). ومن ناحية أخرى فالسينما هي التي خلدت فن التمثيل بعد أن كان يندثر فور انتهاء العروض المسرحية، ولا يذكر إلا في سطور الكتب، أو في الصور الفوتوغرافية بعد اختراع الفوتوغرافيا. ولذلك كان الكثير من الأفلام التمثيلية الأولى مشاهد من مسرحيات لكبار نجوم التمثيل المسرحي، وبعد اختراع الفيلم الناطق أصبح من الممكن تسجيل العروض المسرحية بكاميرات السينما.

ولكن ممثل المسرح لا يفكر في السينما كأداة للكشف عن قدراته، أو تخليد أعماله فقط، وإنما أيضا لاكتساب المزيد من المتفرجين بحكم انتشار السينما، وسهولة عرض الفيلم في أماكن كثيرة في نفس الوقت، داخل بلاده وخارجها. وهنا تظهر مشكلة نجوم المسرح ونجوم السينما، فالكثير من نجوم المسرح لا ينجحون في السينما، والسينما تصنع نجوما بعضهم يعجز تماما عن التمثيل المسرحي. وبالتالي يمكن لممثل

مسرحى قدير أن يرى ممثلا متواضع الموهبه يصبح نجما ويكتسب جماهيرا أكبر من جماهيره لأن الحضور المسرحى يختلف اختلافا جذريا عن الحضور السينمائى.

كان نجاح أفلام الريحانى فى حياته أقل من نجاح مسرحياته، وكانت هناك أفلاما أنجح من أفلامه رغم أن قيمتها الفنية أقل، ومن هنا جاءت فكرة أن الريحانى يكره السينما، وقد كان مقياس النجاح النجاس والفشل الجماهيرى للأفلام قبل التلفزيون هو مدى إستمرار العرض الاول فى دور السينما، وبعد التلفزيون أصبح المقياس مرات العرض، وبعد الفيديو أضيف مقياس ثالث وهو عدد النسخ المباعة. وبمقياس التلفزيون والفيديو بعد ٥٠ سنة من العرض الأول لآخر أفلام الريحانى، فإن أفلامه الستة المتوفرة على قنوات التلفزيون وشرائط الفيديو تكاد تصبح من «المأثورات الشعبية»، وقد ترجم العقاد كلمة فولكلور «مرددات شعبية» أى ما يردده الشعب فى حياته اليومية، مثل الاستشهاد بالامثال، وبما جاء فى السير والحكايات.

الناس يحفظون حوار «غزل البنات» وخاصة فى مشاهدة المأثورة مثل مشهد التعارف بين الباشا والمدرس الذى جاء يعلم ابنة الباشا اللغة العربية، وعبارة «مرزوق افندى.. اديله حاجة..» تستخدم فى مواقف كثيرة فى الحياة على سبيل السخرية. والناس يحفظون حوار «العبة الست». ولا يملون اغانيه من «يا خارج من باب الحمام» إلى «الغراب ياقعه سوده جوزوه أحلى يمامه»، ولا تحصى الامثلة ولا تعد على مد نجاح أفلام الريحانى فى عصر التلفزيون والفيديو.

يقول أستاذ التمثيل زكى طليمات فى تقييم فن الريحانى كممثل،  
وذلك فى مقال نشره فى مجلة الكواكب، عدد ١٤ يونيو ١٩٥٥، قليل  
على الريحانى فى فنه الكبير أن أقرر أنه كان يحس المعانى قبل أن  
يخرجها كلاماً، وأنه كان يفعل بها انفعالا عميقا ومتزناً.. من غير  
مبالغة أو تقصير.. وإنه اذا عبر عنها، وجد خلفها اطاراً من وجه بليغ  
فى التعبير.. بل لوجد اعضاء الجسم فيه تتحول إلى عيون مفصحة  
ورجوه معبرة..

وقليل على الريحانى فى فنه الكبير أن اقرر أنه كان على خفة فى  
الظل وجاذبية تضى على كل ماييدر منه بهاء وروعة تأخذ بمجامع  
القلوب..

وقليل أن أقول أن الاشارة منه أو الحركة تكون أبلغ من الكلام، وأن  
الصمت الذى كان يأخذ به أحيانا أثناء التمثيل، كان يفصح، ويبعث  
ويثير ويدعم التعبير ويسمو به إلى أفق بعيد من الاجادة..

أن الريحانى فى فن الممثل كان ابلغ من هذا وابعد اثراً!!

ومرجع هذا أن الريحانى كانت تملأه فيوض من الانسانية تضى  
على أدائه طابعاً من الرقق واللين.. والدمائة.. ومن أشياء لا أجد لها  
إسماً!!

ومتى اجتمع الإنسان الحق، مع الممثل وقعت هذه الاعجوبة!!

ومرجع هذا أيضاً، أن الريحانى كان يحس بنفسه إلى حد بعيد  
فتلبورت لها معالم فى اعماقه فاذا هو ذو شخصية قوية.

ويظهر أن الريحاني، على إقتداره في تقديم الشخصيات التي كان يمثلها، كان عسيرا عليه أن يفنى ذاتيته أو يتجرد منها تماما ليدخل في قميص الشخصية الأخرى ويبدو على غير ذاتيته.

وعندى هذا ليس بالمأخذ الكبير على ممثل مارس عدة سنوات تمثيل دور واحد له شخصيه واحده لا تتغير، وهى شخصية «كشكش بك»، وأهم ما يلفت النظر فى تمثيل الريحاني هى تلك السهولة العجيبة، والبساطة الفنية: لا تعقيد، ولا تكلف، ولا تطرف!... هو يمثل وكأنه لا يمثل..

هو لا يؤدى دورا، وإنما يعيشه ويحياه.. وإذا أردنا تفسيراً لهذه الظاهرة العجيبة، وذلك عن طريق علم النفس، فإننا نقول أن الريحاني كان، فى إمتلائه بخلجات دوره وسلوكه ينتقل من «الشعورية» إلى «اللاشعورية» أى من الوعى الظاهر إلى الوعى الباطن، مغمضا عينيه عما أنتهى إليه فهمه وإحساسه عن طريق وعيه الظاهر، تاركا نفسه لايحاءات الوعى الباطن ولوامعه واشراقاته.

وأؤكد أن الريحاني لم يكن يعرف هذه «الضرورة»، ولم يكن يأتى ما أوضحناه قصدا فالفنان والاديب، كلاهما لا يعرف كيف يبتكر، وإنما هى موهبة الإبتكار التى تكمن فى أعماق الفنان الاصيل .. والتى تمنحها القوى العلوية للناس بأقسط مختلفة.

هذا اجمال، وتركيز لشرح وتفسير فى ماهية الريحاني ممثلا، كان يرتفع بفنه إلى اجواء بعيدة.. إلى أبعد من الاجادة، إلى أبعد من النبوغ.



وبهذا أحب أن ترى الاجيال القادمة «نجيب الريحاني» الذى يؤرخ  
فنه مرحلة من مراحل المسرح المصرى، وتؤرخ حياته عصراً...».

## سينما الريحاني

يقول خيرى شلبى فى مقدمة الطبعة الثانية من كتاب عثمان  
العنتبلى «نجيب الريحاني» عام ١٩٩٩ أن فن الريحاني لم يلق ما  
يستحقه من عناية الباحثين. والواقع أن مسرح الريحاني لقى من  
العناية ما يستحق ويزيد، ولكن سينما الريحاني لم تدرس بأى قدر من  
العناية، ولا حتى عندما احتفل مهرجان القاهرة السينمائى الدولى  
بمرور مائة عام على مولد الفنان عام ١٩٩٢، أو عندما احتفل نفس  
المهرجان بفن الكوميديا عام ١٩٩٩، وأصدر كتاباً عن بديع خيرى  
مؤلف أغلب مسرحيات الريحاني وكل أفلامه .

ومن الغريب أن الدراسات الكثيرة التى صدرت عن مسرح  
الريحاني وفنه كممثل تشير إلى بعض أفلامه أشارات عابره، بينما  
عمل الريحاني فى المسرح والسينما معاً، ولا يمكن الفصل بين أعماله  
عندما يكون فنه موضوعاً للبحث، فضلاً عن حقيقة أن الأفلام، أو  
بعض الأفلام، هى كل ما بقى من آثاره كممثل.

لا خلاف حول الأفلام الستة الأخيرة التى مثلها الريحاني، وهى  
«سلامة فى خير» ١٩٣٧ و «سى عمر» ١٩٤٠ إخراج نيازى مصطفى،  
و «لعبة الست» و «أحمر شفاه» ١٩٤٦ إخراج ولى الدين سامح، و «أبو

حلموس» ١٩٤٧ إخراج إبراهيم حلمى، و «غزل البنات» ١٩٤٩ إخراج أنور وجدى، وكلها ناطقه، ولكن هناك خلاقات كبيرة حول الافلام التى سبقتها، وبعضها صامت وترجع هذه الخلاقات إلى أن هذه الأفلام مفقودة، أو الأخرى لم يتم البحث عنها بالأسلوب العلمى المتبع فى البحث عن الأفلام المفقودة فى العالم.

يذكر الهامى حسن فى كتابه «تاريخ السينما المصرية» عام ١٩٧٦ أن الريحانى بدأ تصوير فيلم صامت عام ١٩٢٩ من تمثيله مع بديعة مصابنى، ومن إخراج جاك شوتز، ولكن الفيلم لم يتم. ويؤكد منير محمد إبراهيم ذلك فى كتابه «رواد وأفلام» عام ١٩٨٥، ولكن الباحث مفيد فهم فى دراسته مصوره بالأوفست وزعها على نطاق ضيق يذكر أن الفيلم تم، ولكنه كان «أقصر الأفلام المصرية الصامتة الطويلة» وعرض بعنوان «الريحانى»، وأنه كان من إنتاج شركة الفن المصرى ومن تمثيل الريحانى وبديعه وإيمى بروفانزا وياقوت عزيز وبديع خيرى .

لا توجد أى إشارة إلى هذا الفيلم فى كتاب أحمد الحضرى «تاريخ السينما فى مصر» عام ١٩٨٩، والذى حاول فيه رصد كل الافلام المصرية التى تمت والتى لم تتم حتى نهاية عام ١٩٣٠، كما لا يذكر الريحانى الفيلم فى مذكراته التى نشرت عام ١٩٣٧. ولكن عدم ذكر الفيلم فى هذا الكتاب أو ذاك ليس دليلا على عدم وجوده، والأفلام غير التامة ليست مثل الأفلام التامة بالطبع، ولكنها جزء من تاريخ السينما. وقد يعتبر البعض أن مذكرات الفنان تختلف عن غيرها من الكتب،



نجيب الريحاني ١٩٤٩

وهذا صحيح، ولكن لا يعنى أنها «المرجع، بألف لام التعريف، وخاصة أن مذكرات الريحاني التي نشرت لأول مرة عام ١٩٣٧، غير دقيقة وغير موثقة وغير شاملة، وهي أقرب إلى الذكريات منها إلى المذكرات. ومن المنطقي أن يحاول الريحاني صنع أول أفلامه عام ١٩٢٩ في ذروة نجاحه، واللاحق بمنافسه الكبير على الكسار (١٨٨٧ - ١٩٥٧) الذي كان قد سبقه في هذا الميدان.

يذكر الريحاني في مذكراته فيلمه الصامت الوحيد الذي تم «صاحب السعادة كشكش بك» (تكتب أحيانا كش كش بيه ولكنها في المذكرات كشكش بك) من إخراج استيفان روستي عام ١٩٣١، ولكنه لا يذكر أن نفس الفيلم أعيد عرضه ناطقا عام ١٩٣٢ بعنوان «سعادة كشكش بك»، كما لا يذكر فيلم «حوادث كشكش بك» إخراج كارلو بوبا عام ١٩٣٥، مما جعل أشرف غريب في كتابه «العصر الذهبي للكوميديا» عام ١٩٩٩ يعتبره النسخة الناطقة من «صاحب السعادة كشكش بك». وهناك وثيقة تؤكد وجود فيلم «حوادث كشكش بك»، وهي القائمة الرسمية المطبوعة للأفلام التي وزعتها شركة بهنا فيلم موسم ١٩٣٥ - ١٩٣٦. ويذكر أن الفيلم تمثيل الريحاني وروستي وعبد اللطيف جمجوم وفوزيه منير.

حسب القواعد العلمية الفيلموغرافية فإن الفيلم الذي يعرض مرة ثانية بعد أي تغيير يصبح فيلما جديدا، أي يأخذ رقماً جديداً مع حاشية تلفت النظر إلى الفيلم الأصلي، وبالتالي فإن إضافة الصوت إلى فيلم «صاحب السعادة كشكش بك»، وتغيير عنوانه إلى «سعادة كشكش بك»



تعنى أنه فيلم جديد حسب القاعدة المذكورة. ولا خلاف على أن الريحانى مثل «ياقوت» إخراج ولى روزييه عام ١٩٣٣، وهو فيلم فرنسى، والفيلم الوحيد غير المصرى من أفلام الفنان، وفيلم «بسلامته عاوز يتجوز» إخراج الكسندر فاركاش عام ١٩٣٥. وبذلك تصبح أفلام الريحانى ١٢ فيلما هى إلى جانب الأفلام الستة الأخيرة صامت لم يتم إخراج جاك شوتز عام ١٩٢٩، والفيلم الصامت «صاحب السعادة كشكش بك» إخراج استيفان روستى عام ١٩٣١، والأفلام الناطقه «سعادة كشكش بك» إخراج استيفان روستى عام ١٩٣٢، و«ياقوت» إخراج ولى روزييه عام ١٩٣٣، و«حوادث كشكش بك» إخراج كارلو بوبا عام ١٩٣٥، و«بسلامته عاوز يتجوز» إخراج الكسندر فاركاش عام ١٩٣٥..

## نمطان

نمطان شهيران قدمهما نجيب الريحانى على المسرح: نمط كشكش بك عمدة كفر البلاص المتلاف الذى يبيع القطن وينفق ماله فى ملاهى الليل أثناء الحرب العالمية الأولى، ونمط الموظف الطيب البائس الذى يعمل فى الإدارة أو المحاسبة أو التدريس، وتعانده الظروف، ولكنه ينتصر فى النهاية بفضل حرصه على القيم الأخلاقية. وتنقسم أفلام الريحانى بدورها إلى مرحلتين: مرحلة كشكش بك فى الفيلم الصامت الذى أعيد عرضه ناطقا (صاحب السعادة كشكش بك - سعادة كشكش بك) و (حوادث كشكش بك) و (بسلامته عاوز يتجوز)، ومرحلة الموظف البائس (ياقوت - سلامة فى خير - سى عمر - لعبة الست - أحمر شفايف - أبو حلموس - غزل البنات).

## كشكش بك

يقول الريحاني في مذكراته أن استيفان روستي (١٨٩٧ - ١٩٦٤) زاره ذات يوم ومعه المصور والمنتج توليو كياريني واقترحا عليه صنع فيلم «صاحب السعادة كشكش بك» ويستطرد قائلاً «كان غريباً أن نبدأ العمل فيه دون أن نضع له فكرة معينة، أو نكتب له سيناريو محدد المناظر والوقائع. وكل ما هناك إننا كنا نخرج في السادسة صباحاً دون أن ندرس ماذا سنفعل، حتى إذا جلست لتركيب لحية كشكش، بدأت أفكر في المناظر التي نصورها وفي الحوادث التي نمثلها. فإذا أنتهيت من تركيب اللحية أكون قد أنتهيت من تفكيرى فنبدأ في التنفيذ، يعنى في التصوير. وتكلف فيلم «صاحب السعادة كشكش بك» أولاً عن آخر مبلغاً وقدره أربعمائه جنية مصرى فقط لا غير. يعنى إننا أخرجناه بتراب الفلوس، ومع ذلك فقد نجح وجلب فلوس، وأقبل الجمهور على مشاهدته إقبالاً لم يكن يتوقع أكثر الناس تفاؤلاً». ومن الواضح أن الفيلم كان مجرد إستغلال لنجاح مسرحيات كشكش بك. ونفس الأمر بالنسبة للأفلام الكشكشية الأخرى (سعادة كشكش بك - حوادث كشكش بك - بسلامته عاوز يتجوز).

## ياقوت

يقول الريحاني في مذكراته: «في أغسطس ١٩٣٣ وصلتني برقية من الأستاذ اميل خورى، الذى كان سكرتير تحرير جريدة الأهرام، يحمل تحويلاً بمبلغ خمسين جنيهاً ويطلب منى ان أوافيه ببarris. فقامت على عجل بعد أن طلبت من زميلى بديع أن يعد نفسه للحاق بى

حين أرسل برقية باستدعاءه . ووصلت إلى باريس وقوبلت بالحفاوة اللازمة ، وما هي إلا يومين ثلاثة وبدأت أفهم «الفولة» . وأيه هي «الفولة» . هي أن عم خورى أخذ المقاوله من شركة جومون لحسابه هو ، وجاء يقنعنى بقبول الاشتراك معه بنسبة الثلث ، ثم قدم لى سيناريو من وضعه هو ، وذكر أنه مشرف لمصر وأنه سينال نجاحاً لانظيره وأنه إلى آخر الانهات اللى فى الدنيا .

أطلعت على السيناريو فوجدت أن لابس به ، اذا تركت لنا الحريه فى وضع الحوار الذى يدور بين ممثليه ، وفى الحال أرسلت فى طلب بديع . ولكن وقبل أن يصل الزميل تقدم إلى اميل واعطانى نسخه من حوار وضعه بالفرنسية ، وطلب إلى ترجمته إلى العربية ، بحيث لانخرج عنه قيد انمله ، فلما قرأته وجدت أنه لا يصلح بثباتاً ، وخاصة لجمهورى الذى عرفته وعرفنى ، فحاولت أن اقنع الشريك المخالف بأن هذا الحوار فى مقدوره أن يسقط بدل الفيلم الواحد فيلمين أو ثلاثه ، ولكنه أصر ولم يصنع لاي اعتراض . فصممت إزاء هذه الصلابه على التوقف عن العمل والعوده إلى الوطن ، فظل بديع يهدئ من ثورتى ، ويعمل على إقناعى بأن عودتى خاوى الوفاض إلى مصر ستطلق أسنة الناس بالإشاعات والأقوال ، وستدع لخصومى فرصة النيل منى ، وستكون النتيجة كيت وكيت .

و «خشت» هذه النصائح فى مخى ، وزادها ثباتاً أن جيبي كان فارغاً حتى من ثمن تذكرة العوده ، فقلت لنفسى صهين يا واد يانجيب وأهو فيلم يفوت ما حد يموت! وبدأنا عملنا فى الفيلم - وقد نسيت أن أذكر لك

بأننا اخترنا له اسم «ياقوت» - بدأنا في إخراجِه باستوديو جومون يوم الاثنين وانتهينا منه نهائياً يوم السبت التالي، أى إننا «كروتناه» فى ستة أيام. أما الداعى لهذه «الكروته» فهو أن السيد خورى لم يكن يهتم إلا أن يضغط الميزانيه. وقد كان، وبعد أسبوعين أنتهت عملية المونتاج وجاء خورى ومن معه يجزلون لى التهنئه ويقسمون أننى فشر هارى بور وشارل بواييه ومش عارف مين ومين كمان، فهزرت رأسى وطمأنتهم بان الفيلم - مع هذا وذاك - لن تقوم له قائمة، ولن يلاقى أى حظ من النجاح.

أما لماذا نظرت إلى الفيلم هذه النظرة فذلك لأننى صادفت مخرجاً لا يفهمنى ولا أفهمه وسنارست عقله زى الحجر وممثلين سيدي يا سيدي جمعناهم من الحى اللاتينى ومن جميع المل والنحل، فمثلاً أحتجنا لشخص يقوم بدور أستاذ يلبس العمه والقفطان فلم نجد من نسند إليه الدور إلا شخصاً فرنسياً لا يعرف من العربيه حتى أسمها. وقس على ذلك بقية الأدوار الهامه وغير الهامه، أى أن صيغة قلة البخت قد تفضلت بمرافقتى فى ذلك الفيلم من بدايته الى نهايته. ماعلينا والسلام نقول أن نجاح هذا الفيلم بعد عرضه كان نسبياً لأنه كما قلت لم يكن شعبياً وقد أقتنع ممول الفيلم بصحة ما ذهبت إليه، ولكن بعد أيه.. بعد خراب مالطه! وقبل أن أبارح باريس «لايمونى» على خمسين جنيهاً على أن أتناول حصتى من الأرباح بعد عرض الفيلم وعلى خير.

وعن فيلم «ياقوت» يقول بديع خيرى فى مقال نشر بمجلة «الكواكب» عدد ٢٤ ابريل ١٩٥٦، وصلتنا رسالة من باريس اعتبرناها انقاذاً من



السماء، وكان مراسلها هو الأستاذ أميل خورى وزير لبنان المفوض حالياً فى روما.

وأتفق الأستاذ أميل خورى مع شركة سينمائية فرنسية على إنتاج فيلم مصرى فرنسى يشترك فى تمثيله ممثلون من مصر ومن فرنسا.

وسافر الأستاذ نجيب الريحاني إلى باريس ثم لحقت به، ولم يكن من الممكن أن تسافر معنا بقية الفرقة نظراً لكثرة المصاريف، فرأينا أن نستعين بالطلبة المصريين الذين كانوا يدرسون هناك، وقد يسر لنا مهمة العثور عليهم الأستاذ ادمون تريما - وكان يقيم فى باريس منذ خمس سنوات - وقد وجدنا من الطلبة المصريين ترحيباً كبيراً وتعاوناً صادقاً طوال فترة تصوير الفيلم. ان من بينهم اليوم قضاة وأستاذة فى الجامعة، وأنا مهما مرت السنون لا أنسى روحهم الطيبة. أما قصة الفيلم فكانت تدور حول فكرة إنسانية تتلخص فى أن الخلافات الدينية أوالعنصرية لا يمكن أن تقف حائلاً بين الناس وحبهم لبعض، وهكذا يمكن أن يتبادل ياقوت أفندى «نجيب الريحاني» الحب مع مس روى الأمريكية الحسنة «إيمى بريغان» رغم أنه مصرى بسيط الحال وهى ثرية أمريكية.. وحسنة..

هذا ما نشره الريحاني عن الفيلم عام ١٩٣٧ وما نشره بديع خيرى عن نفس الفيلم عام ١٩٥٦ «أما ما نشر وقت تصويره عام ١٩٣٣، فينشر صلاح عيسى نموذجاً منه فى جريدة «صوت الكويت» العربية التى كانت تصدر فى لندن عدد ٢٣ أبريل ١٩٩٢، ونصه كالتالى:

«إنتهى الأستاذ نجيب الريحاني من تمثيل فيلمه السينمائي «ياقوت»  
الذى أخرج فى ستوديو جومون بباريس، وكانت الشركة كما قال لنا  
الأديب والكاتب الأستاذ بديع خيرى. قد أتفقت مع «الريحاني» على أن  
يمثل لها تسعة أفلام فى مدى ثلاث سنوات بمعدل ثلاثة أفلام فى  
العام.

ويتكتم الأستاذ «الريحاني» قصة الفيلم، إلى أن يشاهده النظارة،  
ولكننا علمنا أن شخصية «ياقوت» التى يتقمصها، تختلف اختلافاً بينا  
عن شخصية «كشكش بك» التى أشتهر بها «الريحاني» وظهر على  
خشبة المسرح، وأن موضوع الفيلم، هو معارضة للأفلام التى تعودت  
الشركة السينماتوغرافية الأجنبية إخراجها عن البلاد الشرقية، فالقصة  
فى فيلمه لا تقوم على أمير شرقى يحب سائحة أوروبية فقيرة، ولكنها  
تقوم على رجل عربى طيب القلب هو «ياقوت أفندى» يعمل فى وظيفة  
متواضعة، إلى أن تسوقه الظروف للتعرف بسائحة سويدية تدعى  
«رودى أريسون» ابنة ملك الكبريت ومن صاحبات الملايين، تقع فى  
غرامه، فترفع من مكانته وتعلى من شأنه.

وقامت ببطولة الفيلم الممثلة الفرنسية «ايمى بريفان»، وقد سبق لها  
زيارة مصر والعمل على مسرح الكورسال، كما مثلت به دوراً آخر فنانة  
مصرية تدعى ناهد كمال، تقيم فى باريس، وقد فازت بلقب فتاة  
الغلاف فى مسابقة أجرتها إحدى المجلات الفرنسية بين هاويات السينما،  
وتقوم فى الفيلم بدور طالبة عربية تدرس الطب فى لندن، وتعود مع  
ابنة ملك الكبريت إلى مصر فى باخرة واحدة، فتتعارفان، وقدمتا فى  
الفيلم عبدالله صالح والدكتور شكرى رمسيس وإدمون تويما، وقام بديع

خيرى - فضلا عن مشاركته فى كتابة السيناريو - بدور مغربى يدعى الحاج حسن . قام بإخراج الفيلم «المسيوروزيه»، وقد مارس الفن فى المانيا وفى هوليود بأميركا، وعمل معه كمساعد «أحمد افندى بدرخان، عضو بعثة شركة مصر للتمثيل والسينما، وصوره جيلمان بمساعدة شاب جزائرى ماهر اسمه طاهر الحنش . ويقول «نجيب الريحانى» ان فيلم «ياقوت» يحوى من المحادثات باللغة الفرنسية ما يكفل حسن تفهمه فى باريس وغيرها ويضمن الأقبال عليه فى مصر وغيرها وأضاف أنه يثق أن هذه الرواية سوف تلقى فى مصر إعجاباً لا يقل عن إعجاب الأقطار الأوربية بها، التى لن ترى فيه تلك الأغلاط العديدة التى طالما تشاهد فى الروايات التى يخرجها الأجانب عن الشرق .»

### سلامة فى خير

يقول الريحانى فى مذكراته أن نجاح فيلم «الحل الأخير» من إنتاج ستوديو مصر جعله يطمئن ويقرر عمل فيلم جديد، ويقول: «أشركت مع بديع فى وضع فكرة السيناريو ثم ذهبنا إلى الاستوديو والتقينا الأستاذ أحمد سالم، وعرضنا عليه فكرتنا، ولكنه قص علينا فكرة أخرى لا أجد غضاضة فى التصريح بأن هذه كانت المرة الأولى التى استحسنت فيها قصة لأى إنسان كان . ووافقنى بديع على صلاحية هذه الفكرة، وكان إختيارنا قد وقع على اسم «أفراح»، ولكن الأستاذ سالم فضل عليه «سلامة فى خير» .

وعن مخرج الفيلم نيازى مصطفى (١٩١٠ - ١٩٨٦) يقول الفنان الكبير: صدمت هذا الفتى فى ذلك الحين بتصريح غير مستحب، لأننى

لدغت من مخرجين قبله، ولكن بمرور الوقت عرفت قيمة نيازى، فإعترفت بخطئى فى تقديره، فهو كفاء مخلص لفنه . وكانت إجتماعات متعددة متتالية بينى وبين بديع ونيازى عالجتا فيها وضع السيناريو وربط موضعه وحوادثه . وسرنا فى عمل الفيلم وحولنا جو من التفاهم التام لم يكن لى به عهد من قبل، فقد كان المخرج يعمل فى حدود واجبه، وكثيراً ما عاوننا بأفكار ثاقبة وآراء ناضجة، فكنا نحن الثلاثة نواصل العمل سوياً، وكل منا يشعر أنه يؤدى فرضاً واجباً يدفعه إليه الأخلاص والحرص على النجاح .

وأثناء مونتاج الفيلم صرح نيازى لمجلة «المحرسة» عدد ١٩ أكتوبر ١٩٣٧ قائلاً:

«عندما عهد إلى الاستوديو فى إخراج هذا الشريط كان على بطبيعة الحال أن أتصل بالأستاذ نجيب الريحانى لكى نشارك سوياً فى وضع سيناريو الشريط وإعداد مواقفه، وكانت هذه أول مرة أتصل فيها عملياً بالريحانى فلم تكن لديه فكرة واضحة على، ولهذا شعرت عند أول مقابلة لى معه أنه ينظر إلى وكأنه لا يصدق إننى كفاء للقيام بمهمة إخراج هذا الشريط الكبير وجعلنى شعوره نحوى أشك فى نفسى فتولد فى شعور الخوف والوجل مما أنا مقدم عليه وتضاربت فى نفسى عوامل مختلفة كانت تجعلنى أحياناً أفكر فى الانسحاب من هذه المهمة الخطيرة .. فليس إخراج شريط كوميدى أمراً سهلاً وخصوصاً بالنسبة للأستاذ نجيب الريحانى .

وهكذا تولد شبه سوء تفاهم بينى وبين الريحانى عند بداية العمل، وكانت الظروف تحتم أن أتصل به يومياً هو والأستاذ بديع خيرى



لإعداد السيناريو بعد كتابته جامعاً لكل أسباب السيناريو الفكاهى الناجح حتى لقد أطلقنا عليهم أسم السيناريو «البدنجانى» لأنه يجمع بين مواقف فكاهية مثيرة للضحك إلى درجة الجنون!

وقد زاد فهمنا لبعضنا أيضاً عندما بدأ العمل فى الإخراج والتمثيل فقد كان نجيب يودى مواقفه أمام الكاميرا بسهولة جعلتنى أطمئن إلى النتيجة التى سيسفر عنها الشريط بعد تمام إخراجة، وهكذا بدأت أعمل فى الشريط وشعور الخوف والوجل يلازمانى، ولكنى عندما إنتهيت منه وجدت نفسى وكلى أمل فى النجاح.

كان فيلم «سلامة فى خير» الذى أنتج وعرض عام ١٩٣٧ أول فيلم تمثلى طويل من إخراج نيازى مصطفى، وأول فيلم سينمائى يقبل عليه الجمهور من تمثيل نجيب الريحانى، وأول كوميدى سينمائية مصرية ناجحة من الناحية الفنية فى نفس الوقت.

تذكر عناوين الفيلم أن القصة من تأليف ستوديو مصر، والسيناريو والحوار من تأليف بديع خيرى، ونجيب الريحانى. وقد كان المقصود من نسبة قصة الفيلم إلى الاستوديو أنها عمل جماعى للعاملين فى قسم السيناريو.

عنوان الفيلم يعنى أن كل شىء أصبح على ما يرام، فعندما كانت تتعقد الأمور ثم تحل يقول أحدهم فى النهاية سلامة فى خير فيرد عليه الآخر وخير فى سلامه، بمعنى كانت أزمة وإنتهت بسلام. وهذا ما يردده بطل الفيلم فى اللقطة الأخيرة مع زوجته. وكما كان مفهوم القصة السينمائية ملتبساً إلى درجة نسبتها إلى الاستوديو، كان مفهوم السيناريو أيضاً، فالمؤكد أن خيرى والريحانى كتبوا الحوار، ولكن التقطيع

الفنى أى السيناريو صنعه نيازى مصطفى بإعتباره ضمن عملية الإخراج. فلم يكن السيناريو المكتوب غير تتابع المشاهد أو بالأحرى تتابع الأحداث مع الحوار.

سلامه (نجيب الريحانى) ساعى فى محلات خليل هنداوى (فؤاد شفيق) يكلف بتوصيل مبلغ كبير من المال إلى البنك ولكن مجموعة من المصادفات تضطره للعودة إلى منزله حيث يعيش مع زوجته ستوته (فردوس محمد) وحماته ومعه المبلغ الكبير. تقول ستوته أن لصاً سرق أدوات المطبخ فى الصباح. فيأخذ سلامه المال ويغادر المنزل، وينصحه أحد أصدقاءه بالمبيت فى فندق كبير، وإيداع المبلغ فى أمانات الفندق حتى لا يضيع.

يذهب سلامه إلى الفندق فى نفس الوقت الذى تستعد فيه الإدارة لاستقبال أمير ثرى من بلاد بعيدة يدعى كيندهار (حسين رياض)، وفى نفس الوقت الذى يستعد فيه رستم بك (استيفان روستى) لاستقبال الأمير على أمل أن يتزوج من ابنته جيهان (راقية إبراهيم).

تطلب جيهان من خادمتها ناهد (روحية خالد) فى الاسكندرية أن تأتى لها بمجوهراتها، وفى الطريق تتعطل السيارة التى تقل ناهد وتلتقى مع الأمير كيندهار. الذى يعرض توصيلها إلى القاهرة. وعلى باب الفندق يتصور مديره أن سلامه هو الأمير، ويستظرف الأمير اللعبة، ويراها فرصة لأختبار مشاعر ناهد تجاهه، ويتفق مع سلامه على القيام بدوره لمدة يومين.

يرى بيومى أفندى مدرس اللغة العربية (محمد كمال المصرى) صورة جاره سلامه فى الصحف على أنه الأمير كيندهار، فيبلغ

الشرطة، فى نفس الوقت الذى يكتشف فيه خليل هنداوى أن سلامة لم يورد المبلغ إلى البنك، ويجد سلامه فى حقيبة المال عينات من القماش. تقبض الشرطة على سلامه، ويتدخل الأمير فى اللحظة المناسبة ليقول أنه الذى إتفق معه على تمثيل دوره، ويأتى صاحب حقيبة العينات فى اللحظة المناسبة أيضاً، ويفتح الحقيبة فيجد المال الذى يسترده خليل ويدرك أنه إتهم سلامه ظلماً، ويحصل سلامه على مكافأة كبيرة من الأمير ومن وصاحب المحلات.

وفى الفيلم شخصيات أخرى مثل شقيق جيهان الساذج الذى يقوم بدوره حسن فايق، والذى يحب ناهد، ولكنها تفضل كيندهار وهى لا تعلم أنه أمير. كما يظهر عدد من الممثلين فى أدوار ثانوية مثل منسى فهمى وفى أدوار قصيرة أقرب إلى الكومبارس مثل حسن البارودى ورياض القصبجى وجماليات زايد.

للوهلة الأولى تبدو نقطة الضعف الأساسية فى كمية المصادفات، ولكن المصادفات مقبولة فى الكوميديا، ونقطة الضعف الحقيقية فى حبكة السيناريو، وخاصة عندما تتكاثر الخطوط الدرامية ولا يتحقق التوازن بينها، وعندما يستطرد الفيلم فى المفارقات الناتجة عن تصرفات الساعى الفقير وهو يقوم بدور الأمير الثرى. ولكن الإخراج يخفى عيوب السيناريو بالتوزيع الصحيح للأدوار، وإدارة الممثلين الحاذقة، وحركة الكاميرا، والتكوين، والمونتاج المتميز، حتى يمكن إعتبار «سلامه فى خير» ربما أول فيلم مصرى يتخلص تماماً من أساليب الإخراج المسرحية فى بدايات الأفلام المصرية الناطقة.

يحاول نيازى مصطفى فى الفيلم نقد بعض العادات السائدة مثل صخب الأطفال فى المنازل، وعدم مراعاة الجيران بصفة عامة، والثرثرة فى الهواتف العمومية، وذلك فى إطار مفهوم أن السينما قادرة على تغيير العادات السيئة بتصويرها. كما يعبر الفيلم عن التسامح الدينى والعرقى فى القاهرة الثلاثينات، وهى سمة رئيسية من سمات فن الريحانى، حيث نرى علاقة إنسانية حميمة بين الموظف المسلم الفقير سلامه وصاحب المحلات المسيحى والذى ينزعج من زوجته لرغبتها فى إطلاق اسم جوزيف على إبنهما، وبين سلامه وموظف حسابات شركة المياه القبطى ارمانىوس، وبين سلامه وزوجته ستوته وجارهم اليونانى نيكولا، والذى نرى زوجته هيلين تذهب مع ستوته إلى قسم الشرطة للسؤال عن سلامه وتساندها فى أزمتها عندما يتم القبض عليه.

### سى عمر

أدى نجاح «سلامه فى خير» إلى تكرار التجربة مرة ثانية بين الريحانى ونيازى مصطفى فى فيلم «سى عمر» الذى أنتج عام ١٩٤٠ وعرض عام ١٩٤١، وكان من إنتاج ستوديو مصر أيضاً. وفى هذا الفيلم يمثل الريحانى دورين (عمر بك الألفى وموظف الحسابات جابر) ويستعرض نيازى مهارته فى التروكاج أو الحيل السينمائية المعملية وغيرها، وهى الحيل التى عرف بها بعد ذلك، وكان رائدها فى السينما المصرية.

جابر (نجيب الريحانى) موظف أمين فى إدارة أملاك عمر الألفى (نجيب الريحانى) الغائب منذ سنوات طويلة، والذى يقوم عمه ضابط



الشرطة السابق جميل (شرفنطح) بسرقة أمواله وخداع والدته عمر وخالته نازك (مارى منيب) وأخته لولا (روزو شكيب). يفصل جابر من عمله لدقته ونزاهته، ويلتقى بالصدفة مع برلنته (ميمى شكيب) التى تزوجها عمر الألفى فى الهند، وتخبره أنه يشبه زوجها تماماً، وتطلب منه أن يقوم بدور عمر إلى أن يعود. يتورط جابر فى مشاكل كثيرة، ولكنه يتمكن من المحافظة على أموال عمر. يعود عمر من الخارج ويعرف مدى إخلاص جابر، وأنه يتبادل الحب مع أخته لولا، فيوافق على زواجهما.

### لعبة الست

حقق «سلامه فى خير» ثم «سى عمر» نجاحاً جعل شركات السينما تتنافس للفوز بإنتاج فيلم من تمثيل الريحانى، ولذلك مثل فى السنوات الأربع الأخيرة من حياته (١٩٤٦ - ١٩٤٩) أربعة أفلام، ولم يمثل على المسرح. الفيلمان الأولان فى نفس عام ١٩٤٦، ولنفس المخرج ومصمم المناظر الكبير ولى الدين سامح: «لعبة الست» مع الراقصة الأولى تحية كاريوخا، و«أحمر شفايف» مع منافستها الأولى سامية جمال. والأفلام الأربعة تجمع بين الكوميديا والرقص والموسيقى والغناء بخلاف كل ما سبقها من أفلام. وإذا كان الغناء فى فيلمى ولى الدين سامح لأصوات تحية كاريوخا وعزيز عثمان وعفاف شاكرا (شقيقة شادية)، ففى الفيلم الثالث «ابو حلموس» يغنى كارم محمود بصوته دون صورته، وفى الفيلم الرابع «غزل البنات» يغنى نجم الغناء الأول محمد عبد الوهاب، ونجمة الغناء ليلى مراد أحد أضلاع المثلث الذهبى للمغنيات فى السينما

المصرية مع أم كلثوم واسمهان. أصبح الريحاني من نجوم «الشباك» في السينما في السنوات العشر الأخيرة من حياته.

تدور أحداث «لعبة الست» في القاهرة أثناء الحرب العالمية الثانية، قبل عامين من تاريخ إنتاج الفيلم عام ١٩٤٦ حيث يلتقي الموظف العاطل عن العمل حسن أبو طبق (نجيب الريحاني) مع لعبة (تحية كاريوكا) ويتبادلان الحب من أول نظره. يجد حسن عملاً في محلات ايزاك عمبر (هكذا يكتب الاسم بالعربية على اللافتة في الفيلم) فيتزوج لعبة التي تعمل كمغنية وراقصة في فرقة يديرها والديها العازفين إبراهيم نفخر (عبد الفتاح القصرى) وسنيه جنح (مارى منيب)، ورغم أن المغنى محمود بلالاىكا (عزيز عثمان) زميلها في الفرقة كان يريد الزواج منها.

تصبح لعبة نجمة سينمائية، ويدفع الطمع والديها إلى إقناعها بطلب الطلاق من حسن حتى تتزوج من الثرى اللبنانى وجيه بك (بشارة واكيم). مع تقدم قوات القائد النازى روميل فى العلمين يقرر ايزاك اليهودى (سليمان نجيب) الهجرة إلى جنوب افريقيا مثل العديد من أثرياء اليهود فى ذلك الوقت، ولأنه يحب حسن لامانته وطيبة قلبه يقرر ايزاك أن يبيع محلاته إليه بيعاً صورياً يسدد ثمنه من الايرادات ثم تصبح ملكاً له، وهذا ما يحدث بالفعل نتيجة إرتفاع الأسعار أثناء الحرب. يرفض الثرى اللبنانى الزواج من لعبة عندما يعلم أنها كانت متزوجة وأن والديها دفعها إلى طلب الطلاق من زوجها، وتشعر لعبة بالندم وتعود إلى حسن الذى لم ينس حبها أبداً.

مرة أخرى، وكما فى «سلامه فى خير» يعبر الريحانى عن التسامح الدينى والعرقى فى مصر «الليبرالية» من خلال العلاقة بين حسن المسلم وايزاك اليهودى. بل إن شخصية اليهودى «الاجابية» فى «لعبة الست» من الشخصيات النادرة من نوعها فى السينما العالمية ذلك الوقت. ومن اللافت أن هجرة ايزاك إلى جنوب أفريقيا، وليس إلى فلسطين، تعنى بوضوح أن صناع الفيلم يفرقون بين اليهودى والصهيونى، ولا يعتبرون الصورة الإيجابية لليهودى دعاية للصهيونية، بل أنهم يعبرون عن موقف متقدم حتى عن موقف بعض الضباط «الأحرار» الذين إشتراكوا فى ثورة يوليو عام ١٩٥٢ بعد ذلك، والذين كانوا يرون أن إنتصار النازى يخدم مصر فى كفاحها ضد الإحتلال البريطانى، عندما يقول أحد موظفى محلات ايزاك عمبر لزميل له: اذا الالمان دخلوا مصر تبقى مصيبه.

### أحمر شفایف

«أحمر شفایف» هو الفيلم الوحيد الذى انتجه الريحانى بعد أن اغراه نجاح أفلامه الثلاثة السابقة (سلامة فى خير وسى عمر ولعبة الست). ولكنه مع الأسف لم يحقق ما حققته هذه الأفلام من نجاح سواء على المستوى الفنى أم المستوى التجارى.

تدور أحداث الفيلم فى عام انتاجه (١٩٤٦) أى بعد الحرب العالميه الثانيه، ويحدد الحوار الزمن حيث يقول ابراهيم افندى بطل الفيلم هو أنا أحسن من المانيا ولا ايطاليا ولا اليابان... أنا كمان انهزمت.

ابراهيم افندى (نجيب الريحانى) موظف ناجح فى شركة مياه غازية يعيش سعيدا مع أسرته المكونه من زوجته نرجس (زوزو شكيب) وابنته الشابه صفيه (عفاف شاكر) وابنه الصغير نبيل (نبيل خيرى ابن بديع خيرى). إحدى عاملات المصنع قمر (سامية جمال) فتاة لعوب تحاول لفت نظر ابراهيم افندى، ولكن من دون جدوى، فتتحايل للعمل فى منزله كخادمه عن طريق خالها مدبولى (عبدالعزیز خليل). تشك نرجس فى وجود علاقة بين قمر وزوجها، فيترك المنزل، ويفصل من الشركة التى يملكها خال زوجته. يحاول مدبولى اقناع ابراهيم بضرورة الزواج من قمر، ولكن نبيل ابن ابراهيم يأتى إليه، ويقنعه بالعودة إلى المنزل.

### أبو حلموس

مثل الريحانى فى سنواته السينمائية الذهبية فى فيلمين من إخراج نيازى مصطفى وفيلمين من إخراج ولى الدين سامح، وفيلم من إخراج ابراهيم حلمى (١٩١١ - ١٩٦٤) وكان الفيلم الأخير من إخراج أنور وجدى.

فى «أبو حلموس» ينتقل شحاته افندى (نجيب الريحانى) من العمل ككاتب حسابات لدى بائع طيور شرس (رياض القصبجى)، إلى العمل فى دائرة الأزميرلى باشا التى يديرها عبدالحفيظ (عباس فارس) من منزله حيث يعيش مع زوجته أزهار (فردوس محمد) واختها ليلي (مارى منيب) وابنته سوسن (زوزو شكيب) التى تتبادل الحب مع أنيس افندى (محمد الديب) الموظف بالدائرة، وابنه الطالب الجامعى الفاشل



فريد (حسن فايق) الذى يرتبط بعلاقة آثمة مع الراقصة أحلام (هاجر حمدى) . تدعى أحلام أن فريد والد طفلها حلموس وتطلب سوسن من شحاته ادعاء أنه والد الطفل حتى تتخلص من زواج يريد والدها أن يفرضه عليها فيوافق لأنه يحب سوسن . يثور الجميع ضد شحاته ، ولكنه يكسب ورقة ياناصيب ب ٦٠ ألف جنيه ، فيتوددون إليه . توافق سوسن على الزواج من شحاته بعد أن تدرك أن أنيس لا يحبها بصدق ، ومن دون أن تعلم بالثروة التى فاز بها شحاته .

### غزل البنات

فى ذروة نجاحه استطاع أنور وجدى (١٩٠٤ - ١٩٥٥) أن يجمع فى فيلم واحد أربعة من عمالقة الفن ليمثلوا معه فى فيلم واحد من تأليفه وإنتاجه وإخراجه وهم نجيب الريحانى وليلى مراد ويوسف وهبى ومحمد عبدالوهاب إلى جانب سليمان نجيب ومحمود المليجى وزينات صدقى واستيفان روستى وعبدالوارث عسر وفردوس محمد ، وبالإضافة إلى فريد شوقى وسعيد أبو بكر وكانا فى بداية حياتهما الفنية .

أنه فيلم «غزل البنات» الذى أصبح جزءا من الثقافة الشعبية فى مصر والامه العربية كلها . والذى يدور حول قصة الحب المستحيله بين الطابه ليلى بنت الباشا ومدرس اللغة العربية الذى يعلمها فى المنزل الأستاذ حمام ، والذى يكبرها فى العمر ، ولكنه يجد فى حبه لها السعادة التى بحث عنها طوال حياته ولم يجدها . يطلب حمام (نجيب الريحانى) من الضابط الطيار أنور (أنور وجدى) مساعدته فى انقاذ ليلى (ليلى مراد) من شاب أفاق (محمود المليجى) فينقذها ، ويقع فى

هواها. وفي نفس الليلة يلجأ حمام وإيلي إلى منزل يوسف وهبي الذي يقوم بدوره الحقيقي في الفيلم، وفي منزله يغنى عبدالوهاب الذي يقوم بدوره الحقيقي أيضا أغنية «عاشق الروح»، فيبكي ويفضح حبه، ولا تدري إيلي ماذا تفعل، ويعلق يوسف وهبي ماالدنيا الا مسرح كبير، وهي من العبارات التي صارت من الأمثال الشعبية. وفي سيارة انور وجوار إيلي يرى المتفرج الأستاذ حمام بينهما يتذكر من أغنية عبدالوهاب «ضحيت هنايا فداه، وحميش على ذكراه، ويضع نجيب الريحاني يده على خده ويبتسم ابتسامته الساخرة.

توفي الريحاني قبل عشرة اسابيع من عرض الفيلم، فأصبح فيلم الوداع، وحقق نجاحاً لم يحققه أى من أفلام الريحاني طوال حياته. وحسب النشرة الصحفية للفيلم كتب نجيب الريحاني بعد مشاهدة بعض اجزاء الفيلم يوم ٣ مارس ١٩٤٩: «هل وفقت في أن أسيطر على الستار الفضى بمثل القوة التي منحتنى إياها خبرتى ومواهبي في السيطرة على زمام التمثيل المسرحي؟

أعتقد أنني لم أوفق تماماً.. وكثيرون ممن يعرفون الريحاني قد يشاطروننى هذا الشعور.

ولكن.. ألم تنل أفلامى قسطاً وافراً من النجاح؟.. نعم.. إنها حازت هذا النجاح، ولكنه في نظرى كانا نجاحاً ناقصاً.. لأنه لم يظهر تلك الجهود التي بذلتها من صدق العاطفة وحسن الأداء... حتى أنني أحسست أن ضوء الستار الفضى إنما هو كضوء القمر.. جميل.. ولكنه بارد.. لا حياة فيه ثم شاءت الظروف.. واجتمعنا.. وكلنا من أخلصوا لفنهم.. فانسجمنا.. واستحال ذلك الضوء الفضى إلى شعاع منعش كله

حياة.. وكله حرارة.. تحقق الحلم المحبب إلى نفسى.. الحلم الذى  
وهبته حياتى... شعرت بوجود عشاق فنى أمامى، شعرت بأننى أنفذ  
بسهولة من وراء الستار فأصل إلى قلوبهم وأصيب مشاعرهم..  
هذا ما جال بخاطرى عند مشاهدتى لبعض مناظر من فيلم «غزل  
البنات» الذى أعده وأخرجه عزيزى أنور.. إبنى البار.. الوفى..».



## ياقوت مرة أخرى بعد ٦٦ سنة !

جاء فيلم إفتتاح المهرجان القومى للسينما المصرية لعام ٢٠٠٠ «ياقوت» إخراج ولى روزييه عام ١٩٣٣ من الأحداث السينمائية الثقافية. فهو من الأفلام التى قام بالدور الرئيسى فيها الممثل الكبير نجيب الريحانى واشترك فى كتابتها الكاتب الكبير بديع خيرى، وعدد من الفنانين المصريين.

عُرض هذا الفيلم لأول مرة فى مصر يوم ٢٣ مارس عام ١٩٣٤ فى سينما «جومون بالاس» بالإسكندرية، ثم فى سينما متروبول بالقاهرة يوم ٢٧ مارس، أى بعد أربعة أيام فقط، فلم تكن الأفلام آنذاك تعرض لمدة أسبوع أو أكثر، وإنما يتوقف إستمرار العرض على إقبال الجمهور من عدمه. وعرض «ياقوت» للمرة الثانية فى إفتتاح المهرجان القومى يوم ٢١ يونيو ٢٠٠٠ فى دار الأوبرا بالقاهرة.



النسخة التي عُرِضت في إفتتاح المهرجان نسخة مهداة من أرشيف الفيلم الفرنسى إلى أرشيف الفيلم المصرى التابع للمركز القومى للسينما، ويرجع الفضل في الحصول عليها إلى الباحث والمخرج الدكتور مذكور ثابت إبان رئاسته للمركز في إطار جهوده من أجل تاريخ السينما في مصر، ولاشك أن الفيلم جزء من هذا التاريخ رغم أنه فيلم فرنسى خالص، وذلك بحكم إشترك عدد من الفنانين المصريين فيه.

أدى عرض الفيلم إلى تصحيح الكثير من المعلومات الخاطئة التي تم تداولها عنه طوال أكثر من نصف قرن، وبالتحديد ٦٦ عاماً. فالأصل في الكتابة عن أى فيلم مشاهدته، والأصل في معرفة العاملين فيه العناوين المطبوعة عليه، وأغلب الكتب التي تؤرخ للأفلام وصناعها في مصر تعتمد على النقل من الصحف والمجلات والكتب الأخرى من دون تحقيق المعلومات، بما في ذلك ملخص القصة الذي يعتبر من المعلومات أيضاً.

النسخة التي عُرِضت من فيلم «ياقوت» في إفتتاح المهرجان القومى ليست كاملة، فهناك شخصيات تذكر في العناوين مع ذكر من قاموا بأدائها، ولا وجود لها في الفيلم. وهذا هو المعتاد في العديد من نسخ الأفلام في أرشيفات السينما في كل مكان. فأكثر من نصف أفلام العالم الصامتة مفقودة، وكذلك الكثير من الأفلام الناطقة الأولى في نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات، وعندما يتم العثور على نسخة ولو ناقصة من أى فيلم مفقود يتم صنع نيجاتيف جديد منها، وتصبح هي الفيلم إلى حين العثور على نسخة أكمل. ومن الواضح أن نسخة الأرشيف الفرنسى من «ياقوت» ومدة عرضها ٨٥ دقيقة لا تقل كثيراً عن الأصل،

فقد كان متوسط أرملة الأفلام الناطقة الأولى من ٩٠ إلى ١٠٠ دقيقة  
وبحد أقصى ١٢٠ دقيقة.

## شرق فيلم

طوال أكثر من نصف قرن كان عنوان الفيلم المتداول «ياقوت أفندى، أو  
«ياقوت»، وثبت من العرض أن عنوانه «ياقوت». وكان إسم المخرج  
إميل روزيه، أو ويلى روزيه، وثبت أنه ويلى. وطوال هذه المدة كان  
المتداول أن الفيلم إنتاج شركة جومون الفرنسية، وثبت أنه من إنتاج  
شركة شرق فيلم لصاحبها إميل خورى، ومعنى هذا أن شركة جومون  
كانت توزع الفيلم فى فرنسا والعالم بما فى ذلك مصر، وأن تصوير  
الفيلم تم فى ستوديوهاها بباريس، وكذلك العمليات الفنية. وإذا كانت  
شركة شرق فيلم مسجلة فى مصر لكان الفيلم من الأفلام المصرية  
الخالصة. ولكنها شركة فرنسية لأن إميل خورى كان ممنوعاً من  
دخول مصر كما يقول بديع خيرى فى مقال نشر فى مجلة «الكواكب»،  
عدد ٢٤ أبريل عام ١٩٥٦.

وطوال أكثر من نصف قرن لم يذكر أحد أن كاتباً الفيلم هما: إحسان  
خالد وبديع خيرى الذى جاء إسمه فى العناوين محمد بديع خيرى، ولم  
يذكر أحد أن أحمد بدرخان عمل مساعداً للإخراج فى الفيلم إلا الكاتب  
والمؤرخ صلاح عيسى فى قراءته لصحف بداية القرن فى جريدة  
«صوت الكويت، العربية التى كانت تصدر من لندن عان ١٩٩٢. ومن  
الواضح أن بدرخان عمل مساعداً فى «ياقوت»، أثناء دراسته للسينما فى  
باريس ضمن البعثة التى أوفدها طلعت حرب عام ١٩٣٣ استعداداً

لإفتتاح ستوديو مصر عام ١٩٣٥ . بل أن ملخص قصة الفيلم المتداول طوال هذا الزمن يختلف إختلافاً كبيراً عن قصة الفيلم الذى شاهدناه .

والأدهى أن ما تردد طوال أكثر من نصف قرن أيضاً أن الفيلم مأخوذ عن مسرحية «توباز» التى عرضت لأول مرة فى باريس عام ١٩٢٨ للكاتب الفرنسى مارسيل بانيول (١٨٩٥ - ١٩٧٤) ، بينما لا توجد أى علاقة بين الفيلم والمسرحية . ومن المثير للدهشة من واقع المراسلات بين الدكتور مذكور ثابت وأرشيف الفيلم الفرنسى أن المسئولين فى الأرشيف بدورهم يذكرون أن الفيلم عن مسرحية «توباز» ، بل ويحذرون من أى إستغلال تجارى للنسخة من دون موافقة أرملة بانيول التى تملك الحقوق التجارية .

والمؤكد أن هذا الخطأ يرجع إلى أن نجيب الريحانى الذى قام بدور ياقوت فى الفيلم عام ١٩٣٣ كان قد أطلق إسم ياقوت على الشخصية الرئيسية فى مسرحية «الجنية المصرى» التى قدمها عام ١٩٣١ عن مسرحية «توباز» ومعنى هذا أن كل من تناول الفيلم فى مصر أو فرنسا لم يشاهده ، أو شاهده ولم يقرأ مسرحية «توباز» ليعرف أنه غير مأخوذ عنها ، ماعداً أشرف غريب فى كتابه «العصر الذهبى للكوميديا» عام ١٩٩٩ حيث لاحظ أن قصة الفيلم المتداولة تختلف عن قصة مسرحية «توباز» .

## تناقض كبير

بيدرو إميل خورى من مذكرات الريحانى التى نشرت لأول مرة عام ١٩٣٧ وكأنه نصاب إحتال عليه ، ويقلل الريحانى من قيمة الفيلم وقيمة



نجيب الريحاني وابي بريقان واسمون توما في فيلم «ياقوت»، اخراج اميل روزيه

دوره فيه حتى أنه يقول بالنص : «إننا ، كروتناه «فى ستة أيام ،! والواضح من الفيلم إستحالة أن يكون قد تم تصويره فى ستة أيام، والمؤكد أن الريحاني يقصد أيام تصوير دوره ، وليس أيام تصوير الفيلم، وخاصة أنه يظهر لأول مرة بعد ٢٠ دقيقة تقريباً من بدء عرض نسخة أرشيف الفيلم الفرنسى، فهو لا يظهر فى كل المشاهد من البداية إلى النهاية.

وعلى النقيض تماماً مما جاء فى مذكرات الريحاني، يقول بديع خيرى فى مقاله عن «ياقوت، بمجلة «الكواكب، أن إميل خورى كان وزير لبنان المفوض فى روما. ويقول «كان الأستاذ إميل خورى يعمل قبل ذلك سكرتيراً لتحرير جديدة «الأهرام»، وكان وثيق الصلة بالزعيم سعد زغلول باشا، وقد كان يهاجم الإنجليز فى لغة شديدة اللجة إلى حد أن طالبوا بنفيه، وصدعت حكومة عدلى يكن باشا للأمر، وأخرجت إميل خورى من مصر، فإستوطن فرنسا واتخذ باريس مقراً له، وهناك ساهم فى بعض الأعمال التجارية، وإستطاع أن ينجح نجاحاً ملحوظاً مما كان سبباً فى ثرائه. وإتفق الأستاذ إميل خورى مع شركة سينمائية فنية على إنتاج فيلم مصرى فرنسى يشترك فى تمثيله ممثلون من مصر ومن فرنسا.

وعندما يقول بديع خيرى عبارة إنتاج فيلم مصرى فرنسى فهو لا يقصد الإنتاج المشترك كما عرف بعد ذلك، بل ربما لم يكن العالم قد عرف الإنتاج المشترك عام ١٩٣٣، وإنما يقصد ما أدخله بنفسه فى بقية الجملة، وهو أنه إنتاج يشترك فى تمثيله ممثلون من مصر ومن



فرنسا. والفيلم كما ثبت من مشاهدته ناطق بالعربية والفرنسية وعناوينه بالعربية والفرنسية ومصور بين فرنسا ومصر، أى أنه موجه إلى الفرنسيين والعرب فى فرنسا والعالم العربى.

## ياقوت أفندى

عُرف نجيب الريحانى وأصبح من نجوم التمثيل فى مصر فى الفترة منذ عام ١٩١٥ حتى عام ١٩٣٠ من خلال شخصية كشكش بك عمدة كفرالبلاص الذى كان يبيع القطن ويلهو فى كباريهات القاهرة، والتي قدمها على المسرح، وفى بعض أفلامه. ويجمع كل نقاد ومؤرخى المسرح على أن مسرحية «الجنيد المصرى» عام ١٩٣١ كانت بداية مرحلة جديدة فى تاريخ الفنان إنتقل فيها من تمثيل نمط العمدة المذكور إلى تمثيل نمط الموظف الطيب البائس أو أفندى الطبقة الوسطى. وقد كان «ياقوت» أول أفلام الريحانى الناطقة، ويبدو أنه فكر فى أن يطلق على أدوار الموظف ياقوت أفندى، كما كان يطلق على أدوار العمدة كشكش بك، ولذلك كان اسمه ياقوت فى مسرحية «الجنيد المصرى» وفى فيلم «ياقوت».

ولكن ياقوت فى فيلم ولى روزيه ليس نمط الأفندى الطيب البائس، فهو طيب، ولكنه يملك بيتين فى الحارة التى يقيم فيها بالقاهرة، و٥٠ فداناً من الأراضى الزراعية فى قريته. وموضوع الفيلم ليس كفاح الأفندى الطيب البائس من أجل إستمرار الحياة من دون التخلّى عن القيم والأخلاق كما فى أغلب أفلامه المصرية الناطقة، وإنما الصدام بين الشرق والغرب الذى كان القضية الأولى فى مصر بعد إنفصالها

القانونى عن الدولة العثمانية وإنهاء الخلافة الإسلامية، والذي كان موضوعاً للعديد من المسرحيات والقصائد والقصص والروايات فى العشرينات والثلاثينيات، وكذلك الأفلام مثل «أولاد الذوات» إخراج محمد كريم عام ١٩٣٢.

تناولت الفنون والآداب عموماً، والمسرح والسينما خصوصاً، موضوع الصدام بين الشرق والغرب فى ذلك الوقت على نحو شديد السطحية، وكان مضمون أغلب والأعمال الانتصار للشرق كنوع من الدفاع عن الذات، وخاصة فى الفنون التى تتوجه إلى قطاعات واسعة من الجمهور مثل المسرح والسينما، وتزلفاً إلى ذلك الجمهور فى نفس الوقت. ولا يختلف فيلم «ياقوت» عن غيره من أفلام تلك المرحلة فى تناوله لذلك الموضوع، فهو فيلم فرنسى لمخرج فرنسى، ولكنه يتوجه إلى العرب أساساً داخل وخارج فرنسا.

### رودى وياقوت

رودى إريكسون (إيمى بريشان) ابنة مليونير أمريكى يُلقب بملك الكبريت تعيش فى باريس، وتحدث عنها الأوساط الأرستقراطية فى العاصمة الفرنسية لأنها لم تتزوج بعد رغم جمالها وثراءها. ومن بين من يعرفون رودى فى باريس الفتاة الأرستقراطية المصرية عصمت (ناهد كمال) وشقيقها الدبلوماسى صفا بك (فيكتور بولاد)، الذى لا يخفى إعجابه برودى ويحاول التقرب منها. تعرب رودى عن حبها للشرق، ونراها فى القاهرة مع عصمت وصفا بك فى منزل كبير.

وفى القاهرة يقول العراف المغربى الحاج حسن بن صوير (بديع خيرى) لرودى أنها سوف تتزوج من رجل لا هو بالقصير ولا الطويل، ولا بالغنى ولا الفقير، وهنا ننقل إلى ياقوت (نجيب الريحانى) فى الحارة التى يسكن فيها بأحد أحياء القاهرة القديمة.

يبدو ياقوت أفندى شخصية مثالية، فهو ثرى ومع ذلك يعمل موظفاً فى دائرة أبو عوف باشا، ويسكن فى حارة فقيرة، ويعرف عنه حبه للخير حتى أن سالم أفندى (أدمون تويما) يسأل عنه حتى يجد له عملاً بعد أن فصل من عمله. ويعانى فى الإنفاق على أسرته. يذهب ياقوت إلى عمله فى الدائرة حيث نرى الباشكاتب نسيم أفندى (شكرى رمسيس) يعاتبه لأنه لم يحصل الإيجارات المتأخرة ترفقاً بأحوال بعض الناس، ويتأثر بوشايا الحاقدين على ياقوت من الموظفين، ويطلب نسيم أفندى من ياقوت تحصيل إيجار المنزل الذى تقيم فيه روى، وهناك يتعرف ياقوت على سكرتيرها سرور (عبد الله صالح)، ويأتى نسيم أفندى لإستعجال ياقوت ويتهمة بالتقصير ويفصله، فتشفق عليه روى، وتعطيه شيكاً بمبلغ كبير، ولكنه يرفض، فتعجب به، وتذهب لزيارته فى الحارة مع عصمت وصفا بك وسرور.

توجه روى الدعوة إلى ياقوت وسالم للحضور إلى منزلها فى اليوم التالى، ويسأل صفا بك شقيقته عصمت هل ياترى سوف تتزوج روى من ياقوت. ومن هذا التساؤل تنتقل مباشرة إلى نيس فى الريفييرا الفرنسية حيث نرى روى وياقوت يقضيان شهر العسل، ومعهما سالم الذى أصبح سكرتيراً لياقوت، وسرور سكرتير روى.

يبدأ «الصدام» بين الشرق والغرب عندما يستاء ياقوت من روى لأنها ترتدى المايوه على الشاطئ وتسبح وسط الرجال، ولأنها ترقص في السهرات، ويقول لهذا يأتي الشباب إلى هنا في البعثات ولا يعودون. وتعد روى زوجها بعدم الرقص، وتفى بوعداها، وينتقلان إلى باريس، ولكن ياقوت بعد ثلاثة شهور يكتشف أنه لم يتناول الغذاء معها سوى مرتين، ويرفض حياة زوجته التي تقضى أغلب وقتها في حفلات الغذاء العشاء والسهرات، فيقرر العودة إلى مصر، وقبل أن يستقل القطار من باريس إلى مارسيليا حيث كان السفر بالباخرة، يقرأ في الجريدة خبر إنتحار والد روى بعد أن خسر أمواله في البورصة أثناء الأزمة الكبرى عام ١٩٣٣. فيذهب إليها، ويواسيها، ويعودان معاً إلى القاهرة.

## الشرق والغرب

ورغم سطحية تناول العلاقة بين الشرق والغرب، والتي كانت سائدة في المسرح والسينما في مصر آنذاك كما أسلفنا، إلا أن الفيلم يتميز بالإحترام الكبير للثقافة المصرية العربية الإسلامية حيث تم تصوير العديد من اللقطات لمآذن مساجد القاهرة، وحيث يستمع ياقوت بعد فصله من العمل وعودته إلى الحارة إلى آذان الصلاة كاملاً، ويستمد منه القوة على تحمل الأخلاق الفاسدة، والتي تتمثل في وشايا زملائه وتأثر نسيم أفندى بها، بل إن آخر لقطة في الفيلم لمآذنة مسجد بعد عودة روى وياقوت إلى القاهرة، ولعله الفيلم الوحيد في العالم الذي ينتهى بهذه اللقطة.

وتبدو القاهرة في الفيلم مدينة جميلة، وهكذا كانت. القاهرة الثلاثينات، ولاشك أن فيلمنا أول فيلم طويل ناطق بالعربية يحفل

بالعديد من اللقطات الخارجية، فكل الأفلام المصرية الناطقة الطويلة التي سبقته لم تخرج من الاستوديو، ويتميز ديكور الحارة الذي أقيم في ستوديوهات جومون في باريس بالجمال أيضاً، وفي مشاهدة الكثير من اللمسات التي تشير إلى أن بدرخان كان مخرج هذه المشاهد. ويوثق الفيلم تاريخه من خلال لقطة لأجندة يومية يتم نزع أوراقها للدلالة على مرور الزمن في باريس قبل أن يقرر ياقوت العودة إلى مصر.

وهناك مقطع غنائى متصل فى الفيلم بعد أن يستمع ياقوت إلى الأذان فى الليل، إذ نستمع إلى موال تتلوه أغنية من دون أن نرى الملحن والمغنى سيد شطا، وإنما على لقطات مختلفة للقاهرة والنيل. وعندما تأتى روى إلى الحارة بعد هذا المقطع تعبر عن سعادتها بوجودها فى المكان، وما يتسم به من هدوء وسكينة. وبالطبع فالمقطع الغنائى متصل (موال ثم أغنية) لأسباب تتعلق بأساليب إستخدام الصوت مع بداية إنتاج الأفلام الناطقة. وقد ظلم الريحاني فى مذكراته نفسه كما ظلم الفيلم، فمستوى تمثيله فى أول أفلامه الناطقة مقبول، وكذلك مستوى الممثلين والممثلات بصفة عامة رغم أن أغلبهم كانوا من الهواة المصريين والعرب فى باريس. والدور الذى مثله بديع خيرى فى الفيلم هو دوره الأول والأخير فى السينما، أو بالأحرى الوثيقة السينمائية الوحيدة للكاتب المسرحى ومؤلف الأغانى وكاتب الحوار الأشهر فى السينما المصرية.







أسفهان ۱۹۴۲



أسماهان ومحمد التاهي

## اسمهان

قال بشاره الخورى فى رثاء اسمهان:

اضاع جبريل من قيثاره وثرا

فى ليلة ضل فيها نجمه الهادى

وقال على أحمد باكثير:

لو حوّاها البحر العريض لضاقت

البحر ذرعا عن روحها السماء

أو حوتها الصحراء لانتفضت ظلا

ومساء فى جنة خضراء

وقال كمال النجمى:

أين صوت كان إن غلى لنا

وثب القلب اليه وصبا

ذوائين وحلين إن ســـــرى

مس دمعاً جامداً فأنسكباً

يقول سعيد الجزائري في كتاب «أسمهان ضحية الاستخبارات» عام ١٩٩١م: إن عالية المنذر والددة أسمهان هربت مع أولادها إلى مصر بعد وفاة زوجها فهد الأطرش، وجاءت عن طريق البحر إلى الإسكندرية، بينما يقول مصطفى أمين في مقالة عن أسمهان في أخبار اليوم يوم ١٩٨٧/١١/٢١ إنها جاءت إلى القنطرة في الدرجة الثالثة بالقطار الذي كان يعرف باسم قطار «فلسطين».

وبينما يذكر سعيد الجزائري أن الأم جاءت مع أولادها فؤاد وفريد وآمال وأنور ووداد، يذكر مصطفى أمين: إنها جاءت مع فؤاد وفريد وآمال فقط، ولا يحدد أي منهما تاريخ هجرة العائلة من لبنان إلى مصر، ولكن مصطفى أمين يقول: إن وصولهم إلى مصر كان في حياة الزعيم سعد زغلول حيث ذكرت الأم على الحدود أنها تعرفه، فلما اتصل به ضابط الحدود قال: إنه يعرفهم بالفعل، ويقول أمين لم يكن سعد زغلول يعرف هذه الأسرة، ولكنه كان يعرف سلطان الأطرش، ويعرف أنه يقود حركة وطنية في جبل الدوروز ضد الاستعمار الفرنسي، واعتقد سعد أن هذه الأسرة هاربة من طغيان الاستعمار الفرنسي ورحب بدخولها مصر.





اسمهان

ورغم كثرة ما نشر عن حياة أسمهان، وحتى في المرجع الرئيسى عن حياتها الذى نشره محمد التابعى على حلقات فى مجلة «أخر ساعة» عام ١٩٤٩، وأعاد نشره فى كتاب «أسمهان تروى قصتها» عام ١٩٦٥، إلا أن أحداً لا يذكر على وجه التحديد أسباب هجرة عالية المنذر وأولادها إلى مصر. وأياً كانت هذه الأسباب فوصلهم إلى مصر فى حياة سعد زغلول يعنى أنهم وصلوا قبل وفاته عام ١٩٢٧. ويذكر التابعى إنه اطلع على جواز سفر أسمهان وعرف أن تاريخ ميلادها ١٩١٢/١١/٢٥، وإن اسمها الحقيقى ايميلى ولكنها كانت تفضل اسم آمال، ومعنى هذا أن أسمهان وصلت إلى القاهرة وهى فى الخامسة عشرة من عمرها.

تجمع كل المصادر على أن الأم وأولادها عاشوا حياة بائسة فى حي الفجالة بالقاهرة، وكما انفرد سعيد الجزائرى بذكر أنهم كانوا خمسة اولاد، وليس ثلاثة، انفرد بذكر أن الأثنين الأخيرين أنور ووداد ماتا من سوء التغذية أثناء حياة الأبوس فى السنوات الأولى من الهجرة. وتجمع كل المصادر أيضاً على أن الموسيقار داود حسنى هو الذى اكتشف صوت فريد الأطرش وآمال الأطرش وأنه الذى أطلق على آمال اسم أسمهان كأسم فنى، وأن الموسيقار مدحت عاصم مستشار الراديو المصرى كان أول من اتاح الفرصة لأسمهان لكى تغنى فى الراديو ولكن لا أحد يذكر على وجه التحديد متى كان اللقاء مع داود حسنى أو مدحت عاصم. ويقول التابعى أنه سمع أسمهان لأول مرة فى أحد الملاهى عام ١٩٢٩ أو عام ١٩٣٠.

ويذكر التابعي ومصطفى أمين أن اسمهان تزوجت من ابن عمها حسن الأطرش وعاشت معه في سوريا منذ عام ١٩٣٣ حيث أنجبت ابنتهما كاميليا، وينفرد الجزائري بالإشارة إلى أنها أنجبت ولدين آخرين «ويقال أنها أنجبت ولدين آخرين توفيا بأمراض الأطفال». وتجمع كل المصادر أن اسمهان طلقت من حسن الأطرش عام ١٩٣٩، وتزوجت أحمد بدرخان زواجا عرفيا لمدة اسابيع عام ١٩٤١، وعادت وتزوجت حسن الأطرش في نفس العام، وتم طلاقهما للمرة الثانية عام ١٩٤٣، وإنها تزوجت عام ١٩٤٤ من أحمد سالم، وماتت وهي زوجته. وينفرد كمال النجمي في مقال عن اسمهان في مجلة «الهلال» عدد نوفمبر ١٩٨٩ أنها تزوجت المغني فايد محمد فايد قبل زواجها من حسن الأطرش. وتجمع كل المصادر على أن اسمهان عملت مع المخابرات البريطانية في سوريا ولبنان وفلسطين أثناء الحرب العالمية الثانية، وبالتحديد منذ عام ١٩٤١ وأن المخابرات الألمانية حاولت تجنيدها، وكذلك مخابرات فرنسا الحرة (الحكومة الفرنسية في المنفى أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا)، وتجمع كل المصادر أن اسمهان حاولت الانتحار عدة مرات.

أكثر الصفحات غموضا في حياة اسمهان ما جرى في شهر يوليو عام ١٩٤٤، فقد نشرت الصحف المصرية في أوائل يوليو عن حادث إطلاق الرصاص في منزل أحمد سالم واسمهان، وخلاصة هذا الحادث أن أحمد سالم تشاجر مع زوجته لشكه في أنها على علاقة مع أحمد حسنين باشا رئيس الديوان الملكي وتطورت المشاجرة إلى تهديدها بالقتل، وبالفعل اشهر مسدسه في وجهها وكما يقول مصطفى أمين

انتهزت اسمهان فرصة دخول احمد سالم الحمام واستنجدت باحمد حسنين باشا الذى ارسل لها رئيس البوليس السياسى، وانتهى الموقف بإطلاق الرصاص فى المنزل واصابة أحمد سالم والشرطى ونجاة اسمهان.

بعد أيام من هذا الحادث، وفى يوم الجمعة ١٤ يوليو ١٩٤٤، وهو ذاته يوم عيد ميلاد كاميليا ابنة اسمهان الوحيدة التى كانت تعيش مع والدها فى سوريا، توجهت اسمهان بسيارتها لقضاء اجازة مع صديقه لها فى مصيف رأس البر، وفى الطريق انقلبت السيارة فى النيل، ففرقت اسمهان وصديقتها، ونجا السائق.

نشر فؤاد الأطرش مذكراته على حلقات فى مجلة «المصور» عام ١٩٦٠، ولكنه لم يوضح الغموض فى حياة وموت شقيقته، ويبدو أن قرار التابعى إعادة نشر مذكراته عام ١٩٦٥ عن اسمهان كان بمثابة رد على مذكرات فؤاد الإطرش، ففى كتابه يقول التابعى مثلاً أن فؤاد لا يذكر التاريخ الحقيقى لمولد اسمهان حتى يصغر من عمره واخوه فريد لانهما اكبر منها فى السن، وكتاب التابعى هو المرجع الرئيسى عن حياة اسمهان كما ذكرنا، فكتاب سعيد الجزائرى لا يعدو فى معظمه إعادة صياغة لكتاب التابعى، وكذلك حلقات سليم طه التكريتى فى جريدة الهدف الكويتية عام ١٩٩٠ وعنوانها «اسمهان والمخابرات». ولكن التكريتى ينسب إلى كتاب التابعى ما ينقله عنه، بينما لا يفعل الجزائرى رغم صدور كتابه عن دار نشر كبيرة فى لندن، وهى دار رياض الريس.



أسهان



الواضح من وقائع حياة وموت اسمهان، وبمجرد تحكيم العقل، إنها كانت فنانة موهوبة وإنسانه حساسه، وإنها كانت سواء في حياتها أم موتها ضحية ظروف اجتماعية وسياسية أكبر من قدراتها المحدودة كأمرأة من الدوروز تعيش في أضواء القاهرة قبل واثناء الحرب العالمية الثانية، وقد نشر الكثير عن أسمهان كما ذكرنا، وفي الكثير مما نشر عبارات متبذله، ولكن ليس مثل ابتذال عبارات سعيد الجزائري في كتابه حيث تبدو مجرد عاهره، ومن عباراته مثلا، بعد القدح السادس بادلها الرقص وليس معها سوى الشيطان أو أنها كانت تمضي الليالي في عزب الباشوات على عينك يا تاجر.

وما يؤكد حساسية اسمهان انها ازاء اضطراب حياتها واضطرابها للعمل مع اجهزة المخابرات، حاولت الإنتحار عدة مرات. وإذا كان من الصعب الإختلاف حول اضطراب حياتها، فربما يختلف البعض حول إن كانت قد اضطرت للعمل مع اجهزة المخابرات، ام كان ذلك لمجرد الحصول على المال والإنتقام من أيام الفقر الأولى بإنفاقه بل وبعبثته كما يبدو من كتاب التابعى، ومقال مصطفى امين. الأرجح، وبمجرد تحكيم العقل مرة اخرى انها كانت مضطره، ولم يكن امامها اى اختيار والأرجح ايضا انها كانت على اعتقاد جازم بإنها تخدم طائفة الدوروز التى تنتمى اليها على الأقل، ولا أقول كل الشعوب والطوائف فى المنطقة التى تعيش فيها، والأرجح ثالثا أن موتها كان اغتيالا وخاصة بسبب نجاه السائق، أما بتدبير أحد اجهزة المخابرات الأجنبية، أو أحد اجهزة الأمن المصرية، أو بتدبير من عائلتها.

واسخف ما قيل في مصرع اسمهان انه تم بتدبير ام كلثوم وقد تردد هذا السخف على المقاهى ولكنه لم ينشر إلا في كتاب سعيد الجزائري. أما مصدر المؤلف الذى لا نعرف له اى كتابات أخرى فهو راديو اسرائيل في ١٩٨٣/١/٢ كما يقول بالنص في كتابه. وليس اسخف من هذا القول إلا محاولة الدفاع عن ام كلثوم في مواجهة ذلك الإتهام، وليس اسخف من هذا الإتهام الكاذب إلا قول نفس الكاتب عن ام كلثوم ايضا انها رفضت الغناء من الحان فريد الأطرش لانه لم يكن مصرياً. وينسى المؤلف أن ام كلثوم لم تغنى من الحان محمد عبد الوهاب إلا بعد صدور ما يشبه الأمر العسكرى من الرئيس جمال عبد الناصر، واطنه لا يشك في مصرية عبد الوهاب وان شك في عروبة ام كلثوم التى وحدت العرب أكثر من كل الأحزاب العربية مجتمعة.

يقول كمال النجمى في مقاله، وهو من أكبر نقاد الموسيقى العرب: «كانت اسمهان صوتاً، رقيق الملامح فريد النبرات، مطرباً أشد الأَطْرَاب من أعلى جوابه إلى أدانى قراره. وفي هذا الصوت البديع امتزج صوت المرأة وصوت الكمان وصوت القانون وصوت الناي وصوت الحمامة المطوقة، فى تركيب عجيب فاتن يكاد يجعل منه صوتاً غير بشرى، واكتملت له صفات القوة والوضوح وشدة الأسر، فإذا استعرنا الإصطلاح الأوربى، فهو صوت من قسم السوبرانو فى الأصوات النسائية، غنى بمقاماته ومساحته، ولم يكن جميلاً خافتاً كبعض الأصوات الجميلة، بل كان جميلاً عالياً متوهجاً».

تركت اسمهان ثلاثة افلام سينمائية تغنى فى الأول بصوتها فقط وفى الثانى والثالث تمثل وتغنى، أما الفيلم الأول فهو فيلم «يوم سعيد»

اخراج محمد كريم عام ١٩٣٩ وفيه تغنى اوبريت قيس وليلى وليس أغنية محلاها عيشة الفلاح كما يقول التكريتى، واما الفيلمين فهما «انتصار الشباب» اخراج احمد بدرخان عام ١٩٤١، و«غرام وانتقام» اخراج يوسف وهبى عام ١٩٤٤ لها، وليس هناك فيلم ثالث بعنوان «احلام الشباب» كما يقول سعيد الجزائرى فى كتابه.

### يوم سعيد

كان «يوم سعيد» الفيلم الرابع لنجم عصره المغنى والموسيقار محمد عبد الوهاب بعد «الورده البيضاء» و«دموع الحب» و«يحيا الحب» وكان «يوم سعيد» الذى انتج عام ١٩٣٩ وعرض فى ١٥/١/١٩٤٠ من اخراج محمد كريم مثل الأفلام الثلاثة السابقة، وفيه ظهرت لأول مرة فاتن حمامه فى دور طفلة صغيره، وسمع جمهور السينما لأول مره صوت اسمهان فى دور ليلى فى اوبريت «مجنون ليلى» الذى لحنه عبد الوهاب وغنى فيه دور قيس.

كان تفكير عبد الوهاب كما يقول محمد كريم فى مذكراته التى صدرت فى جزئين عام ١٩٧٢ ان يلحن مسرحية مجنون ليلى للشاعر احمد شوقى احمد اعظم الشعراء العرب فى القرن العشرين كأوبرا عربيه، وان تتحول إلى فيلم، ولكن كريم عارضه لان الفيلم يجب أن يكون بالالوان، وليس بالأبيض والأسود، وانتهى الأمر الى تلحين مشهد من المسرحية، وكان من المقرر أن يمثل عبد الوهاب ويغنى دور قيس، وتمثل اسمهان وتغنى دور ليلى، ولكن كريم رأى أن وجه اسمهان رغم ما يتميز به من جمال وانوثة وفتنه، لا يصلح كوجه فتاه عربيه، وبعد



اسمہان

أن مثل عبد الوهاب الدور بالفعل امام امينة شريف أعيد التصوير مره اخرى حيث قام احمد علام بدور قيس وفردوس حسن بدور ليلي.

لقد اخطأ محمد كريم سواء في معارضته انتاج الفيلم الأوبرالى الذى حلم به عبد الوهاب لمجرد انه بالأبيض والأسود، ام فى رفضه ان تقوم اسمهان بدور ليلي لمجرد ان عيونها ملونه، ويتميز وجهها بجمال اقرب الى مقاييس الجمال الأوربى الكلاسيكيه. لقد حرمانا من تجربة كان من الممكن ان تغير تاريخ الموسيقى العربية، وحرمانا من وجود فيلم ثالث لاسمهان التى كانت حسب تعبيره ترغب من كل قلبها فى الظهور على الشاشة فى دور ليلي. والقول بان وجه اسمهان ليس عربياً لا يعدو خضوعاً للفكره الشائعه عن الوجه العربى والتى تجسدت بعد ذلك فى وجه كوكا وهى فكره ساذجه لأنها تعتبر العربى هو البدوى، وكل ما عداه ليس عربياً. وكان البدوى يسمى «اعرابياً»، ولذلك يقول كريم ان وجه اسمهان «لا يصلح لتمثيل وجه الاعرابية ليلي».

ومن الغريب أن وجه فردوس حسن التى قامت بدور ليلي لا يختلف عن وجه اسمهان على ضوء نفس هذه الفكرة الشائعة إلا أنه يتميز الضخامة، وهى فكرة أخرى شائعة وساذجة عن ضخامة العربى، ولعل مادفع كريم الى اعادة تصوير الاوبريت واستبدال عبد الوهاب بأحمد علام نحافة عبد الوهاب فى ذلك الوقت، وضخامة أحمد علام.



## هوامش :

\* فريد الأطرش (١٩١٠/٤/١١ – ١٩٧٤/١٢/٢٦) ولد ومات في بيروت وعاش في القاهرة - قام بتلحين وغناء أكثر من ٥٠٠ أغنية - مثل وغنى في ٣١ فيلما مصريا ولبنانيا منها ١٨ فيلما من انتاجه - لم يتزوج .

\* أحمد سالم (١٩١٠/٢/٢٠ – ١٩٤٩/٩/١٠) درس الهندسة والطيران في لندن - عمل في الراديو المصري عند إنشائه عام ١٩٣٤ ، ثم في ستوديو مصر عند انشائه عام ١٩٣٥ . اخرج ٧ أفلام من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٩ ومثل في فيلمين عامي ١٩٤٦ و ١٩٤٧ . تزوج خيرية البكرى أم ابنته الوحيدة نانا ثم تزوج أمينة البارودي ثم تحية كاريوكا ثم اسمهان ثم مديحة يسرى .



## أحمد سالم

كانت حياة أحمد سالم (١٩١٠/٢/٢٠ - ١٩٤٩/٩/١٠) أقرب إلى حكاية خرافيه من حكايات الف ليلة وليله، ولذلك ليس من الغريب أن يختلف الناس حوله، وأن تظل هناك علامات استفهام كثيرة عن حياته ومماته. انه اسطوره من أساطير السينما في مصر مثل اسمهان ومثل كاميليا ولم يكن من الغريب وجود علاقة وثيقة بين حياته وموته وبين كل من اسمهان وكاميليا.

ولد أحمد سالم يوم ٢٠ فبراير عام ١٩١٠ في قرية أبو كبير لعائلة ثرية ومرموقة من عائلات محافظة الشرقية. وقد درس أحمد سالم في المدرسة الخديوية الثانوية بالقاهرة، وبعد أن تخرج منها اعرب لوالده عن رغبته في دراسته الهندسة في بريطانيا ، فأوفده الوالد وهو من رجال التعليم إلى جامعة كمبردج في لندن عام ١٩٢٦. ولا أحد يعرف

على وجه الدقة كيف تعلم أحمد سالم فى لندن الطيران أيضا، ولكن المؤكد أنه قاد طائرة من لندن إلى القاهرة عن طريق ليون عام ١٩٣١

جاء فى مجلة «اللطائف المصورة»، الأسبوعية عدد ٢٣ مارس ١٩٣١ أن الشاب المصرى الناهض والطيار الباسل أحمد افندى على سالم طالب الهندسة فى كلية مجدالين بجامعة كمبردج فى انجلترا برح مطار كريدون بلندن يوم ١٧ مارس الجارى على طياره من طراز جليب موث ليقوم منفردا برحلة جويه الى مصر، حيث يمضى اسبوعا فى وطنه، مع أهله وخلانه، ثم يعود طائرا إلى انجلترا. وقد وصل يوم ١٨ مارس إلى ليون بفرنسا، بعد أن مر بباريس واستراح قليلاً. وجاء فى عدد ٦ ابريل من نفس المجلة أن وصوله كانت منتظرا صباح يوم السبت «واستعدت الحكومة والشعب لاستقباله، على أن تواضعه وهو من مزايا بطولته، حملة على التبكير والوصول فجأة إلى مطار ألماظة مساء الجمعة فى ٢٧ مارس الماضى»، وان رئيس الوزراء اسماعيل صدقى باشا استقبله فى مكتبه ثانى يوم وصوله، كما «تشرف يوم ١ مارس بالمثل بين يدي جلاله الملك، ولقى من لدنه كل عطف وتشجيع، وقلده جلالته بيده الكريمة نوط الجدارة الذهبى، وتنوى الحكومة أن تبتاع له طياره تهديها اليه».

وجاء فى نفس المجلة عدد ١٣ ابريل أن أحمد سالم حلق بطائرته فى «جو مصر الجديدة يوم الجمعة فى ابريل»، وفى عدد ٢٧ ابريل أنه ذهب بالطائرة إلى أبو كبير وخرج الأهالى لاستقبال ابن بلدتهم، وأنه ذهب بالطائرة إلى الاسكندرية فى ١٨ ابريل «وركب الباخرة من



أحمد سالم ١٩٤٨



الاسكندرية إلى مرسيليا، وسيطير منها إلى إنجلترا عائدا إلى جامعته فيها.

في عام ١٩٣٣ عاد أحمد سالم إلى القاهرة وعمل مهندسا في إحدى شركات أحمد عبود باشا، وفي عام ١٩٣٤ عمل مساعدا لمدير القسم العربى فى الراديو المصرى عند إنشاءه، ثم مديرا للقسم عام ١٩٣٥. وفي منتصف العام استقال من الراديو بعد أن عينه طلعت حرب باشا مؤسس ورئيس بنك مصر مديرا عاما لشركة مصر للتمثيل والسينما إحدى شركات البنك حيث شارك فى المرحلة الأخيرة فى بناء ستديو مصر التابع للشركة، والذي افتتح فى ١٢/١٠/١٩٣٥ م. ويذكر حسن أمام عمر فى مقاله عن أحمد سالم المنشور فى «الوفد» يوم ٩/٩/١٩٩١ م أن أحمد سالم تولى أيضا مدير عام ستديو مصر، ومدير عام القسم الهندسى لشركات بنك مصر، ومدير عام الدعاية لبنك مصر وشركاته، ومدير عام مطبعة مصر وهى من شركات البنك كذلك.

استقال أحمد سالم من كل هذه المناصب عام ١٩٣٩ أثر أزمة فيلم «الاشين» الذى اخرجته فريتزكرامب من انتاج شركة مصر للتمثيل والسينما، وعرض يوم ١٤/١١/١٩٣٨. فقد قررت الحكومة منع الفيلم واعتبرته معاديا لنظام الحكم، ولم تفلح محاولات طلعت حرب باشا لاقتناع محمد محمود باشا رئيس مجلس الوزراء لتسوية الأزمة. وفى نفس سنة ١٩٣٩ قام أحمد سالم بانتاج واخراج أول افلامه بعنوان «أجنحة الصحراء»، ويدور حول عالم الطيران.

أكثر الفترات غموضاً في حياة أحمد سالم هي الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٤ . ففي هذه الفترة طلق زوجته الأولى خيريه البكرى وهي أم ابنته الوحيدة نانا ثم تزوج أمينة البارودي، ثم تزوج تحية كاريوكا، ثم تزوج اسمهان . وفي هذه الفترة أيضاً اتهم في القضية المعروفة باسم «الخوذات العسكرية الفاسدة» وحكم عليه بالسجن ثلاث سنوات . وقيل إنه حاول الانتحار أربعة مرات أثناء زواجه من تحية كاريوكا، والمؤكد أنه حاول قتل اسمهان ولكن الرصاص أصابه وأصاب الشرطي الذي استنجدت به اسمهان على حين نجت هي من الموت .

من عام ١٩٤٦ إلى ١٩٤٩ مثل أحمد سالم في فيلم «دنيا» إخراج محمد كريم عام ١٩٤٦ ، وفي فيلم «المنتقم» إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٤٧ ، وإخراج ٦ أفلام هي «الماضي المجهول» ، و«رجل المستقبل» ١٩٤٦ و«ابن عثر» ١٩٤٧ ، و«حياة حائرة» ١٩٤٨ ، ثم «دموع الفرح» الذي توفي أثناء إخراج واستكماله فطين عبد الوهاب وعرض عام ١٩٥٠ . وقيل أن أحمد سالم في هذه الفترة من حياته تعرض للموت على يدى أنور وجدى الذى أطلق عليه الرصاص بسبب الغيرة ، وقيل إنه مات متأثراً بالرصاصه الذى أصابته فى حادث اسمهان ، وقد توفي أحمد سالم أثناء زواجه الخامس من مديحة يسرى .

وكما اختلف الناس حول اسمهان وكاميليا اختلفوا حول أحمد سالم ، فمن قائل إنه عبقرى ، ومن قائل أنه مجرد محتال . ولعل أهم من قال بالرأى الثانى فنان المسرح والسينما زكى طليمات . ففي مقاله عن أحمد سالم فى «الكواكب» الشهرية عدد سبتمبر ١٩٥٣ تساءل عن العلاقة بين

الهندسة والطيران والراديو، وبين الطباعة والدعاية والسينما، وقال إن أحمد سالم عندما اتجه نحو التجارة بعد أن ترك ستديو مصر «تكررت نفس المأساة التي ينسجها بنفسه، وعلى نفسه، كل من يتولى عملاً ليس له فيه معرفة أصيلة وممارسة متينة».

بل أن زكى طليمات ينكر نجاح أحمد سالم في رحلة الطائرة عام ١٩٣١، إذ يقول. «ولكن الحظ خانته وهو معلق في الهواء، تحطمت الطائرة، ولكن أحمد سالم خرج منها سالماً». وهذه الفقرة من مقال زكى طليمات تلقى بظلالها على المقال كله، وتؤكد أنه تعبير عن كراهية دفينية، وربما غيره كامنة. فلو كانت طائرة أحمد سالم قد تحطمت لما استقبله رئيس مجلس الوزراء، ثم الملك ذاته. وليس من المقبول عقلاً أن تكذب الصحف في مثل هذا الموضوع.

ولعل إدراك الفنان زكى طليمات أنه تجنى على الرجل في المقال المذكور، ما دفعه إلى عدم إعادة نشر المقال في كتابه «وجوه وذكريات» الصادر في القاهرة عام ١٩٨١ م.



آسيا ١٩٣٥



امرا



## آسيا

الشائع أن آسيا داغر من مواليد ١٩١٢ ، وعند نشر خبر وفاتها في «الأهرام» ذكرت الجريدة إنها من مواليد ١٩٠٤ (١) ، ونشر سمير نصرى إنها من مواليد عام ١٩٠٨ (٢) ، وكذلك أحمد الحضرى فى كتابه «تاريخ السينما فى مصر» من واقع مقابلاته مع مارى كوينى ابنة شقيقة آسيا (٣) ، أما آسيا ذاتها فقالت عام ١٩٥٣ إنها لاتذكر تاريخ ميلادها (٤) .

يقول فريد المزاوى أن آسيا جاءت إلى القاهرة عام ١٩٢٣ بعد وفاة زوجها فى بيروت (٥) . ومن نعى الأسرة الرسمى فى «الأهرام» يتضح إنها لم تتزوج غير مرة واحدة ، وإن لها ابنة واحدة هى منى زوجة على منصور المحامى (٦) . ومعنى هذا أن آسيا جاءت إلى القاهرة ومعها ابنتها الوحيدة عام ١٩٢٣ . ومن هذا التاريخ ، ومن ملاحظة الصور الفوتوغرافية التى نشرت لها عام ١٩٢٩ ، يصبح الأرجح إن تكون آسيا من مواليد عام ١٩٠٤ .

ميلاد آسيا عام ١٩٠٨ يعنى إنها جاءت إلى القاهرة عام ١٩٢٣ وهى فى الخامسة عشرة من عمرها ورغم إمكانية الزواج المبكر وخاصة فى ذلك الوقت، إلا أنه من الصعب القبول بهجرة أرملة مسيحية مارونية من لبنان دون السادسة عشرة، أو دون الثانية عشرة إذا أخذنا برواية إنها من مواليد عام ١٩١٢. ومما يرجح صحة تاريخ ١٩٠٤ أيضا الاجماع على أن آسيا مثلت لأول مرة فى فيلم «ليلى» عام ١٩٢٧، ومن المنطقى أن تمثل وهى فى الثالثة والعشرين من عمرها، وإنها أسست شركة الفيلم العربى عام ١٩٢٨، ومن المنطقى أن تؤسس شركة وهى فى الرابعة والعشرين.

وهناك إجماع على أن آسيا جاءت إلى القاهرة مع ابنة اختها ماري يونس والتي عملت معها فى التمثيل باسم ماري كوينى. ويذكر نعى الأسرة فى «الأهرام» إنها قريبة عائلتى داغر ويونس فى لبنان (٧). وينفرد أحمد الحضرى بذكر ان الاسم الحقيقى لآسيا هو «الماظة»، وإنها جاءت القاهرة، ثم لحقت بها شقيقتها ماري وابنتيها ماري وهند ويونس، وأن هند بدورها مثلت مع اختها ماري وخالتها آسيا (٨). وقد عادت هند إلى بيروت. وتزوجت قيصر يونس الذى كان من أوائل اللبنانيين الذين احترفوا توزيع الأفلام، وكان يتولى توزيع أفلام آسيا فى لبنان وسوريا. ولعل هذا ما جعل آسيا تطلق على شركتها «شركة الفيلم العربى».

ولدت الماظة داغر المعروفة باسم آسيا فى بلدة تنورين فى لبنان فى يوم ما ليس معروفا بعد من أيام عام ١٩٠٤، وجاءت إلى القاهرة عام



آسیا

١٩٢٣ ، ومثلت أول أدوارها فى فيلم «ليلى» عام ١٩٢٧ ، وأسست «شركة الفيلم العربى» عام ١٩٢٨ . وقد عملت ممثلة ومنتجة من عام ١٩٢٩ إلى عام ١٩٤٦ ، ثم تفرغت للإنتاج بعد ذلك ، وتوفيت فى القاهرة يوم ١٢/١/١٩٨٦ عن ٨٢ عاما وتمت الصلاة على جثمانها فى الكنيسة المارونية بمصر الجديدة (١) .

بدأ الثلاثة آسيا ومارى وهند بالتمثيل معا ، ولكنهن اعتزلن التمثيل الواحدة بعد الأخرى : هند ، ثم آسيا ، ثم مارى . وقد جربت منى ابنة آسيا التمثيل ابتداء من عام ١٩٤٥ ، ثم اعتزلت بدورها . وفى عام ١٩٤٠ تزوجت مارى من المخرج أحمد جلال ، وأسسا معا «شركة أفلام جلال» وأسسا معا «ستديو جلال» ، وتفرغت مارى للإنتاج ، وبرعت فيه مثل خالتها . وفى نفس هذه الفترة قامت آسيا بتغيير اسم شركتها من «شركة الفيلم العربى» . إلى «شركة لوتس فيلم» ، وربما كان هذا بسبب استقلال عمل آسيا عن مارى كوينى ، وربما يرجع إلى حصول آسيا على الجنسية المصرية عام ١٩٣٣ ، ورغبتها فى التأكيد على الانتماء لمصر باختيار زهرة اللوتس الفرعونية اسما ورمزا للشركة . وكما اشتهرت مارى اسلامها قبل زواجها من أحمد جلال ، كذلك فعلت منى قبل زواجها من على منصور .

وقد انجبت مارى كوينى من أحمد جلال ابنتها نادر الذى تخرج فى المعهد العالى للسينما وأصبح مخرجا .

وحسب فريد المزاوى مثلت آسيا وانتجت ١٥ فيلما من عام ١٩٢٩ إلى عام ١٩٤٦ ، وانتجت دون الاشتراك فى التمثيل ٣٢ فيلما من عام



١٩٤٠ إلى عام ١٩٧١ ، وقامت شركتها بتوزيع ٣ أفلام عام ١٩٥٢ .  
كما عملت آسيا منتجة فنية لفيلمين من إنتاج القطاع العام  
عامي ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ (١٠) .

الأفلام الـ ١٥ التي مثلتها آسيا منها عشرة مع ماري كويني .  
وعشرة من اخراج أحمد جلال . وقد سبق الأفلام العشرة التي اخرجها  
أحمد جلال فيلم من إخراج وداد عرفى ، وآخر من إخراج ابراهيم لاما ،  
وكانت الأفلام الثلاثة الباقية هي اخر الأفلام التي مثلتها آسيا ، وكلها  
من اخراج هنرى بركات الذى عمل مستشارا فنيا لشركة لوتس فيلم منذ  
عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٥٥ . وفى هذه الفترة ذاتها لم تمثل ماري  
كويني غير ١١ فيلما منها الأفلام العشرة التي مثلتها مع خالتها من  
اخراج أحمد جلال ، وكان الفيلم الحادى عشر من إنتاج آسيا ومن  
اخرجه أيضا ، ولكن آسيا لم تمثل فيه .

وهذه الأفلام الـ ١٥ هي «غادة الصحراء» اخراج وداد عرفى  
١٩٢٩ ، «وخز الضمير» اخراج ابراهيم لاما ١٩٣١ ، «عندما تحب  
المرأة» اخراج أحمد جلال ١٩٣٣ ، «عيون ساحرة» اخراج أحمد جلال  
١٩٣٤ ، «شجرة الدر» اخراج أحمد جلال ١٩٣٥ ، «البنكوت» اخراج  
أحمد جلال ١٩٣٦ ، «زوجة بالنيابة» اخراج أحمد جلال ١٩٣٦ ، «بنت  
الباشا المدير» اخراج أحمد جلال ١٩٣٨ ، «فتش عن المرأة» اخراج أحمد  
جلال ١٩٣٩ ، «زليجة تحب عاشور» اخراج أحمد جلال ١٩٤٠ . وهذه  
هي الأفلام العشرة التي اشتركت آسيا فى تمثيلها مع ماري كويني ، ثم  
جاءت الأفلام الخمسة التي لم تشترك فيها ماري ، وهي «امرأة خطيرة»







اخراج أحمد جلال ١٩٤١ ، «العريس الخامس» ، اخراج أحمد جلال ١٩٤١ ، «المتهمة» ، اخراج هنرى بركات ١٩٤٢ ، «أما جنان» ، اخراج هنرى بركات ١٩٤٤ ، وأخيرا «الهانم» ، اخراج هنرى بركات ١٩٤٦ .

ومن المؤسف أن الأفلام الـ ١٥ للممثلة آسيا سواء الصامت منها أم الناطق ليس لها وجود معروف . بل أننا لانعرف على وجه اليقين كم منها صور صامتا، وكم منها صور ناطقا . والاستثناء الوحيد على صعيد المعلومات الموثقة ما جاء فى كتاب أحمد الحضرى عن فيلم «غادة الصحراء» ، والاستثناء الوحيد على صعيد الوجود الفيلمى «العريس الخامس» الذى شاهدته فى التلفزيون المصرى يوم ١٦ نوفمبر عام ١٩٧٩ . وكان عرضه بمناسبة أن هذا اليوم هو تاريخ العرض الأول لفيلم «ليلى» فى القاهرة عام ١٩٢٧ .

يروى «العريس الخامس» قصة أرملة ثرية هى بهيرة هانم (آسيا) التى يتنافس على الزواج منها أربعة أشخاص (يقوم بالأدوار بشارة واكيم وعباس فارس وفؤاد شفيق ومحسن سرحان) ، ولكنها تكتشف أن كل منهم يسعى للزواج منها من أجل ثروتها . تذهب بهيرة هانم إلى قصرها الريفى حيث نرى الفلاح الذى يرفض استغلال ثروة زوجته ، فتقول تعليقا على ذلك لوصيفتها عليه (ثرىا فخرى) ان «الريف جميل وهادىء وما فيهوش تفكير» .

ثم تذهب بهيرة هانم للاستجمام فى الاقصر، وهناك تلتقى بشاب فقير يدعى جعفر (حسين صدقى) فتدعى امامه أنها وصيفة بهيرة هانم . ويبدأ كلا منهما فى التعبير عن رفضه لعالم الأغنياء كما فى الحوار التالى:



هى: ربنا ما يحكمش على حد بالغنى

هو: أمين يارب.

وتبدو السعادة كل السعادة فى تناول الفول فى أحد المطاعم الشعبية .  
وكما يغنى الفلاحين فى الريف فرحة بوصول سيدة القصر، يغنى  
الصعايدة فى الاقصر فرحة بالفول.

وتتوثق العلاقة بين بهيرة هانم والشاب الفقير، ولكنها تكتشف أنه  
جعفر بك الثرى الكبير، وأنه مثلها كان يمثل دور الشاب الفقير حتى  
يجد المرأة التى تحبه من أجل ذاته لا من أجل ماله.

يتميز سيناريو الفيلم بالتتابع المنطقى المحكم، ولكنه يتسم بالتبسيط  
والشرح والتوضيح على نحو لا يدع للمتفرج أى فرصة للتفكير أو أعمال  
الخيال . ويتميز الاخراج فى المشاهد الخارجية (مشاهد الحب بين اثار  
الاقصر والنزهة فى قارب على النيل وعلى الكورنيش) ، ولكن الفيلم فى  
مجموعة نموذج للرؤية الساذجة للمجتمع المصرى والحياة الانسانية  
بصفة عامة، والبعيدة كل البعد عن حقيقة المجتمع وحقيقة الحياة .  
فالريف ليس هادئا وليس جميلا رغم الفقر، وعدم التفكير لا يقترن  
بالهدوء والجمال، وإنما يقترن بالبلاده . وإذا كان من المحتمل أن يكون  
الثراء نقمة، فالمؤكد أن الفقر ليس نعمة . إنه فيلم يواسى الفقير على  
فقره فى أحسن الأحوال، ويقطع بأنه ليس فى الامكان أحسن مما هو  
كائن .

ونحن لا نتناول الفيلم مقارنة مع الأفلام التى نعاصرها، وإنما مع  
أفلام عصره، سواء فى مصر أم فى العالم . وفى عام ١٩٤١ عندما

عرض الفيلم، أو حتى في عام ١٩٤٠ إذا كان قد أنتج عام ١٩٤٠ وعرض عام ١٩٤١ كانت السينما المصرية في ذروة مرحلة ستديو مصر الذي بدأ إنتاجه عام ١٩٣٥، وهي من مراحل الازدهار الكبرى في تاريخها. وربما ما يفسر سذاجة «العريس الخامس» أن مخرجه كان قد عاصر واشترك في الأفلام الصامتة الأولى في نهاية العشرينيات، ولم يستطع التخلص من أساليب هذه الأفلام، أما أسباب القصور الفني والفكري للأفلام العربية الصامتة رغم أنها بدأت والسينما الصامتة في أوج ازدهارها في أوروبا والولايات المتحدة فهي أسباب كثيرة ليس هذا مجال الخوض فيها بالتفصيل، ولكنها ترجع بصفة عامة إلى المناخ الثقافي السائد آنذاك في مصر والدول العربية الأخرى، وخاصة بالنسبة إلى فن السينما.



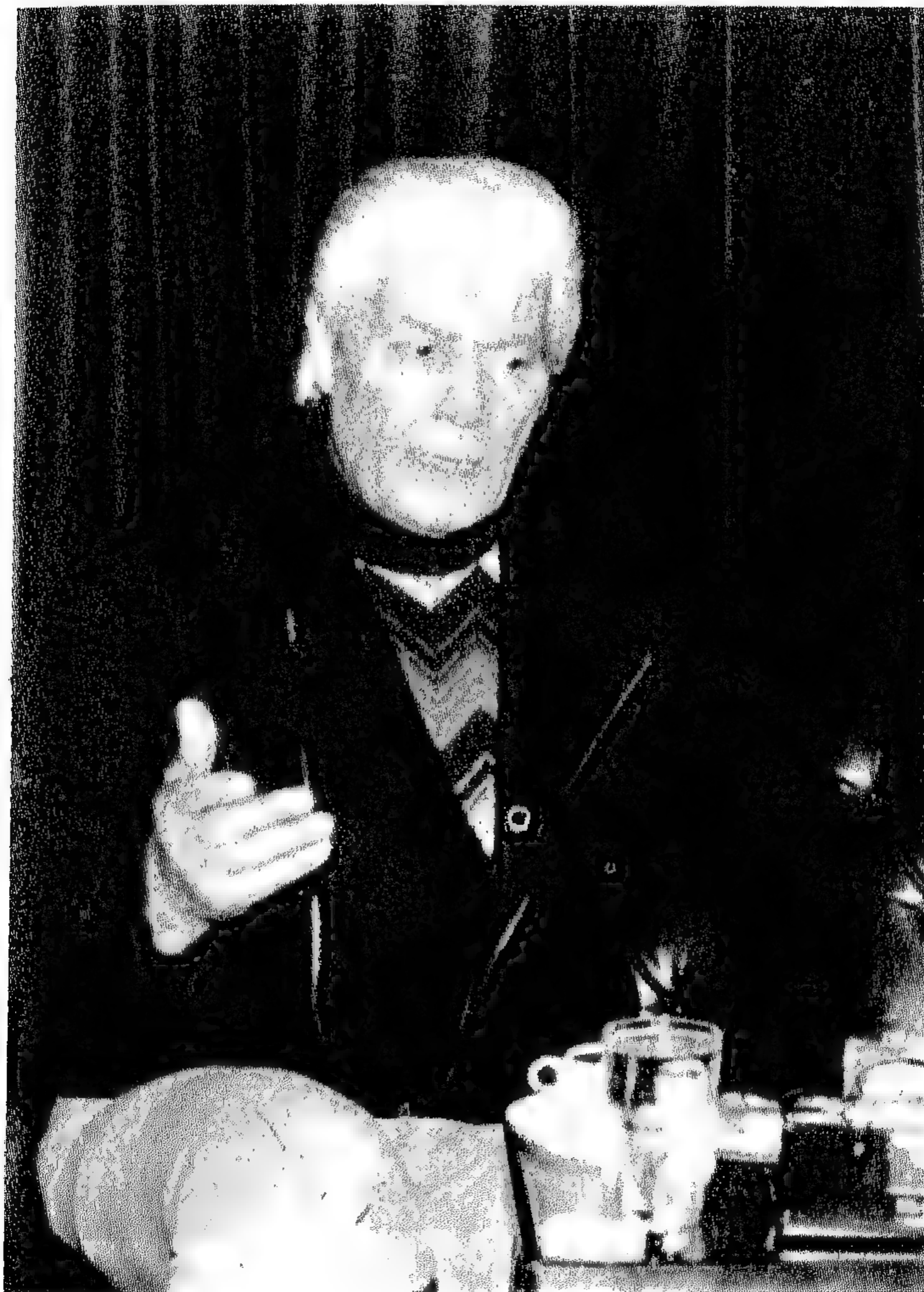


## هوامش:

- \* (١) الأهرام ١٣/١/١٩٨٦.
- \* (٢) النهار ٢٠/١/١٩٨٦.
- \* (٣) «تاريخ السينما في مصر» ١٩٨٩.
- \* (٤) «الكواكب» ٢٧/١/١٩٥٣.
- \* (٥) «السينما والناس» أغسطس ١٩٨٢.
- \* (٦) الأهرام ١٣/١/١٩٨٦.
- \* (٧) المرجع السابق.
- \* (٨) «تاريخ السينما في مصر» ١٩٨٩.
- \* (٩) الأهرام ١٣/١/١٩٨٦.
- \* (١٠) «السينما والناس» أغسطس ١٩٨٢.



شکری سرهان ۱۹۵۵



شکری سرهان ۱۹۹۵



## شكرى سرحان

توفي شكرى سرحان (١٩٢٥/٣/١٢ - ١٩٩٧/٣/٢٠) بعد أسبوع واحد من عيد ميلاده الثمانى والسبعين، وبعد نصف قرن من تخرجه فى معهد التمثيل عام ١٩٤٧، وكان ضمن افراد الدفعة الأولى فى المعهد الذى أسسه زكى طيلمات عام ١٩٤٣. ويعتبر شكرى سرحان من كبار نجوم السينما فى مصر فى عصرها الذهبى فى النصف الثانى من الخمسينيات. ولمدة عشرين سنة منذ عام ١٩٥٥ كان اسمه على ملصق الفيلم يعنى ان الفيلم قد نجح حتى قبل ان يعرض.

ولد محمد شكرى الحسينى فى قرية الغار بمحافظة الشرقية بمصر، ورحل إلى القاهرة مع أسرته فى صباه حيث أقاموا فى حى السيدة زينب. ومن بين أخوته الذكور الثلاثة صلاح الذى يكبره سنوات قليلة، والذى سبقه إلى عالم التمثيل، وكان من نجوم المسرح، وتوفى فى



شبابه، وسامى أصغر الذكور، والذي أصبح ممثلاً بدوره، وإن لم يصل إلى مرتبة صلاح كنجم مسرحى، أو شكرى كنجم سينمائى. تزوج شكرى مرتين، الأولى من الراقصة هيرمين وطلقا من دون إنجاب، والثانية من نورمان عباس عوف وعاشا حياة عائلية مستقرة وأنجبا يحيى وصلاح. أما يحيى فقد أصبح من رجال الأعمال وتزوج وأنجب كريم أول أحفاد شكرى، وأما صلاح فيعمل مديعاً فى شبكة أوربت التليفزيونية.

بدأ شكرى سرحان حياته الفنية على المسرح منذ كان طالباً فى المدرسة الثانوية حيث دربه خبير التمثيل المعروف أحمد البدوى، ثم أثناء دراسته فى معهد التمثيل حيث تلقى العلم على يدى مؤسسه وعميد التمثيل العربى زكى طليمات. ورغم اشتراكه فى تمثيل العديد من المسرحيات وتمثيليات الراديو، ثم التليفزيون بعد ذلك، إلا أن نجاحه الحقيقى كان فى السينما. وبينما لا تزيد أعمال شكرى سرحان المسرحية والاذاعية عن عشرين عملاً، تصل أفلامه إلى ١٥٠ فيلماً.

حسب الكتاب الصادر عن المهرجان القومى عام ١٩٩٤ بمناسبة تكريم الفنان اشترك شكرى سرحان فى تمثيل ١٤٧ فيلماً أولهما «نادية» إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٤٨، وآخرها «الجبلاوى» إخراج عادل الأعصر عام ١٩٩١، والذي ظل آخر أفلامه حتى وفاته. أعد الفيلموجرافيا المنشورة فى ذلك الكتاب الباحث مصطفى شفيق، ولم ينس فيلم شكرى سرحان التليفزيونى الوحيد «الاب الشرعى» عام

١٩٨٨ ، وذكره فى هامش أخير. وإذا أضفنا الفيلم المصرى الايطالى المشترك «ابن كليوباتره»، والفيلم التليفزيونى الايطالى الذى اخرجـه روبرتو روسيللىنى عن الحضارة المصرية القديمة وصوره فى مصر، وكلا الفيلمين فى الستينات، تصبح افلام الفنان ١٥٠ فيلما.

ومن المؤسف أن الكتاب التذكارى الصادر عن الفنان فى المهرجان القومى الذى تنظمه وزارة الثقافة والذى يحمل اسم عبدالله أحمد عبد الله ومصطفى شفيق لم يتضمن قائمة المسرحيات أو تمثيلات الراديو والتليفزيون التى اشترك فى تمثيلها شكرى سرحان، كما لا يتضمن أية معلومات عن حياته الخاصة.

ولد شكرى سرحان «نجماً» يتمتع بكل صفات النجم السينمائى من وسامة وجاذبية وحضور طاع، فضلاً عن دقة الملامح والطول والوزن المناسبين والصوت القوى. وفى سنوات التعليم تدرب شكرى جيداً على كيفية التعبير بوجهه وحركة جسده، وكيفية استخدام الازياء والماكياج فى تجسيد الشخصيات المختلفة. كما عرف كيف يطور فنه، ويستفيد من كبار مخرجى الافلام المصرية الذين عمل معه، وخاصة هنرى بركات وكمال الشيخ ويوسف شاهين وتوفيق صالح، والراحلين صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وحسن الامام وغيرهم. وما يميز شكرى سرحان عن نجوم عصره مثل كمال الشناوى وأحمد مظهر، والراحلين عماد حمدي ورشدي ابازة، انهم كانوا جميعاً من ابناء المدن، اما هو فكان أول نجم سينمائى من ابناء الفلاحين العاديين.

ملاح شكري سرحان هي ذات الملاح التي نراها للفلاحين المصريين في رسوم الفراعنة على جدران المعابد القديمة، ونظرة عينية التي تجمع بين الصلابة والحزن الدفين هي ذات النظرة السائدة بين الفلاحين المصريين حتى اليوم. ولذلك لم يكن من الغريب أن ينجح في اداء الفلاح على نحو لا مثيل له بين كل نجوم السينما في مصر منذ اختاره يوسف شاهين لتمثيل دور الفلاح في «ابن النيل» عام ١٩٥١. ولم يكن من الغريب ان يلقب بـ«ابن النيل» منذ ذلك الحين. ولم يكن من الغريب ان يختاره روسيليني من بين كل الممثلين ليقوم بدور المهندس الذي صمم هرم خوفو الاكبر في فيلمه عن الحضارة الفرعونية. بل انه اقرب الممثلين شبهاً بالراحل احمد مرعي الذي اختاره الراحل شادي عبدالسلام لتمثيل دور الفلاح في فيلميه «المومياء» و«الفلاح الفصيح».

ومثل كل فلاح كان شكري سرحان قنوعاً وراضياً ومتوكلاً على الله سبحانه وتعالى، بل كان أقرب إلى المتصوفين في السنوات العشر الاخيرة من حياته. ومثل كل فلاح ايضاً كان شديد الاعتزاز بوطنه ونفسه وعمله، يؤمن بما يؤمن به اغلب الناس الذين ينتمي إليهم، ويدافع عن الفقراء والمظلومين الذين نشأ بينهم في أغلب افلامه. انه نجم السينما الوحيد في مصر الذي اشترك في مظاهرات ٩، ١٠ يونيو بعد هزيمة الجيش المصري ١٩٦٧، ومن النجوم القلائل الذين رفضوا الذهاب إلى بيروت عندما تأزمت أوضاع السينما في مصر اواخر الستينات وأوائل السبعينات.

ومن بين الـ ١٥٠ فيلماً التى مثلها شكرى سرحان هناك ٥٠ فيلم على الأقل من الافلام الهامة والمتميزة فى تاريخ السينما المصرية، وهى نسبة جيدة نادراً ما يحققها اى ممثل او ممثلة فى مصر أو فى اى بلد اخر. وكما عمل مع أغلب المخرجين الكبار، اشترك فى التمثيل مع أغلب النجوم الكبار مثل فاتن حمامة وماجدة وشادية ومريم فخر الدين وهدى سلطان وصباح وسميرة احمد ولبنى عبدالعزيز وسعاد حسنى وتحية كاريوكا وغيرهن. والعديد من الشخصيات التى مثلها شكرى سرحان كانت من ابداع كبار الكتاب مثل نجيب محفوظ ومحمود تيمور ويوسف السباعى وامين يوسف غراب واحسان عبدالقدوس ويحيى حقى ويوسف ادريس إلى جانب شخصية قيس فى مسرحية احمد شوقى «مجنون ليلى»، وراسكولينكوف فى رواية دوستويفسكى «الجريمة والعقاب».

قام شكرى سرحان بدور الفلاح لأول مرة فى فيلم «ابن النيل»، كما ذكرنا، وبعد ذلك مثل نفس الدور فى أفلام «شباب امرأة»، اخراج صلاح ابو سيف و«أرضنا الخضراء»، اخراج أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦، و«جفت الامطار»، اخراج سيد عيسى و«الزوجة الثانية»، اخراج صلاح ابو سيف عام ١٩٦٧، و«حادثة شرف»، اخراج شفيق شامية عام ١٩٧١، و«النداهة»، اخراج حسين كمال عام ١٩٧٥. فى «ابن النيل»، و«شباب امرأة»، و«النداهة»، كان الفلاح الذى تجتذبه المدينة كشاب طائش، أو طالب أزهرى، أو للعمل كحارس فى عمارة كبيرة. أما فى الأفلام الأخرى فهو الفلاح فى القرية الذى يقاوم الأقطاع فى الاربعينات

«أرضنا الخضراء» والزوجة الثانية، أو يزرع الأرض الصحراوية في الوادى الجديد «جفت الأمطار»، أو يعاني الجهل وجمود التقاليد «حادثة شرف».

ولكن دور الفلاح لم يكن الدور الذى صنع نجومية شكرى سرحان، وهو أمر منطقي لأن غالبية دور العرض السينمائي في مصر وفي الدول العربية الأخرى في المدن الكبرى، وإنما الأفلام التي مثل فيها دور الشاب العصري ابن المدينة، وأولها ثلاثية حسن الامام الميلودرامية عن الناس (أنا بنت ناس وأسرار الناس عام ١٩٥١، وقلوب الناس عام ١٩٥٤ وكلها مع فائق حمادة)، وميلودراما «بياعة الخبز» اخراج حسن الامام عام ١٩٥٣ مع شادية وماجده، و«موعد مع الحياة» في نفس العام اخراج عز الدين ذو الفقار مع فائق وشادية، و«أرحم دموعي» اخراج هنري بركات عام ١٩٥٤ مع فائق، و«شاطئ الذكريات» اخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٥ مع شادية.

وإذا كان النصف الأول من الخمسينات قد شهد مولد النجم شكرى سرحان، فقد شهد النصف الثاني من ذلك العقد مولد الممثل الفنان في أفلام «رنة الخلخال» اخراج محمود ذو الفقار عام ١٩٥٥ حيث قام بدور عامل المخبز الشاب الذى يتبادل الحب مع الزوجة الصغيرة (مريم فخر الدين) لمالك المخبز الكهل (عبدالوارث عسر)، و«درب المهابيل» اخراج توفيق صالح في نفس العام حيث قام بدور العجلاى الشاب الذى يحلم بالخروج من دائرة الفقر والزواج من فائنه الحاره (برلنتى عبدالحميد).



وفى عام ١٩٥٦ يقدم شكرى سرحان ثلاثة أدوار مختلفة تماماً: الطالب الريفى الذى يدرس فى الأزهر فى «شباب امرأة»، والضابط الطيار فى «شياطين الجو»، اخراج السيد بدير، والفلاح الذى يواجه الاقطاع فى «أرضنا الخضراء».

ويصل شكرى سرحان إلى ذروه النضج فى الأعوام الثلاثة الأخيرة من الخمسينات. ففي عام ١٩٥٧ يحقق أحد أحلامه القديمه منذ كان طالباً فى المعهد بتمثيل دور راسكولينكوف فى «الجريمة والعقاب» اخراج ابراهيم عماره، وهو من أهم الأفلام المصرية التى أعدت عن روايات أجنبية. ويمثل مع عز الدين ذو الفقار ثلاثة أفلام، «بور سعيد» عن تأميم القناة والعدوان على مصر، و«طريق الأمل» مع فائق حمامه، و«ورد قلبى» عن رواية يوسف السباعى حيث مثل دور ضابط الجيش الذى اشترك فى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، وهو الفيلم الذى أصبح الرواية «الرسمية» السينمائية عن الثورة. وقد نال شكرى سرحان وسام الجمهورية فى عيد العلم عام ١٩٦٥ من الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، وكان الوسام عن جميع أدواره، وخاصة دوره فى «رد قلبى».

وفى عام ١٩٥٨ يقدم شكرى سرحان أحد أهم أدواره فى فيلم «امرأة فى الطريق» اخراج عز الدين ذو الفقار، وهو دور الشباب المدلل ضعيف الشخصية الذى يخضع لامرأة لعوب تهوى أخيه الأكبر القوى (هدى سلطان ورشدى أباطة). ومن المعروف أن الدور الذى عرض على شكرى كان دور رشدى أباطة، ولكنه بمزيج من طموح الفنان

الذى يسعى إلى التجويد ويرفض أن يسجن فى أدوار محددة، وقوة النجم الذى يستطيع أن يختار، فضل أن يمثل دور الاخ الضعيف. وفى العام التالى مباشرة يعود شكرى إلى دور الثورى، ولكنه هنا صحفى يمهّد للثوره فى فيلم «أنا حرة»، اخراج صلاح أبو سيف عن رواية احسان عبدالقدوس التى يروى فيها اصداء من سيرته الذاتيه. وقد مثل الدور امام لبنى عبدالعزيز التى أصبحت رمز الفتاة المصرية الجديدة بعد الثورة.

تبدأ الستينات بتحقيق الفنان لحلم قديم من أحلامه أيضاً مثل دور راسكولنيكوف، وهو تمثيل دور قيس فى مسرحية أحمد شوقى «مجنون ليلى» فى فيلم «قيس وليلى» اخراج أحمد ضياء الدين أمام ماجده. كان شكرى يفتقد التمثيل باللغة العربية منذ تخرجه فى فى المعهد، وقد أجاد الدور وحصل على شهادة تقدير من لجنة تحكيم أول مهرجان دولى للسينما عقد فى مصر عام ١٩٦٠ (المهرجان الآسيوى الافريقى للسينما). ومع توفيق صالح يقدم فى ذلك العقد «صراع الابطال» عام ١٩٦٢، و«المتمردون» عام ١٩٦٨، ومع كمال الشيخ «اللس والكلاب» عام ١٩٦٣ عن رواية نجيب محفوظ، ثم رائعتى يحيى حقى «البوسطجى» اخراج حسين كمال و«قنديل ام هاشم» اخراج كمال عطيه ١٩٦٨ فضلاً عن «الزوجة الثانية» مع صلاح ابو سيف عام ١٩٦٧.

فى هذه الأفلام يصل شكرى سرحان إلى مرحلة العالمية، بمعنى أن ادائه يثبت للمقارنة مع اداء أى ممثل كبير فى العالم: فى دور الطبيب الذى يقاوم الجهل فى الريف (صراع الابطال)، والمريض/ المعتقل فى

الصحراء الذى يثور ضد القهر (المتوردون) ، واللص الذى يصبح ضمير المجتمع (اللص والكلاب) ، وساعى البريد الفقير ابن المدينة الذى يجد نفسه محاصراً بتقاليد التخلف غير الانسانية فى الصعيد (البوسطجى) ، وابن السيدة زينب فى القاهرة ذات الألف مئذنه الذى يتلقى العلم فى أوربا، ويعود ليصطدم بالواقع (قنديل ام هاشم) ، وهو ربما الفيلم الوحيد فى تاريخ السينما المصرية الذى يتناول الصدام بين الشرق والغرب فى القرن العشرين، ويدعو للتلاقح بين الحضارات.

وإذا كانت السبعينات قد شهدت بداية أفول شكرى سرحان النجم، إلا أنه ظل محافظاً على مستوى الاداء فى الأفلام القليلة نسبياً التى مثلها فى ذلك العقد، ومحافظاً على مستوى الأفلام التى يقبل التمثيل فيها، وأهمها «شئ فى صدرى» اخراج كمال الشيخ عام ١٩٧١ عن رواية احسان عبد القدوس حيث قام بدور الموظف الاخلاقى الذى يطارد باستقامته ونبله المليونير صاحب العمل وكأنه شبح يقض مضجعه، و«زائر الفجر» اخراج ممدوح شكرى عام ١٩٧٥ الذى كان بمثابة صرخة احتجاج على الواقع المصرى فى بداية السبعينات، و«عودة الابن الضال» اخراج يوسف شاهين عام ١٩٧٦ الذى كان بدوره صرخة أخرى عن الواقع المصرى والعربى فى نفس هذه الفترة. اما فى الثمانينات فقد كانت أهم ادوار الفنان دوره فى فيلم «ليلة القبض على فاطمة» اخراج هنرى بركات ١٩٨٤ امام فائق حمامة.

كان شكرى سرحان يؤمن بثورة يوليو، ولكنه كما قام بالتمثيل فى الأفلام التى تمجد الثورة مثل «أرضنا الخضراء» و«رد قلبى» و«أنا حرة»

فى الخمسينات، قام بالتمثيل فى الأفلام التى تنعى هذه الثورة مثل «زائر الفجر» و «عودة الابن الضال» و «ليلة القبض على فاطمة» فى السبعينات والثمانيات. وقد يبدو ذلك نوع من التناقض فى موقفه السياسى، أو خضوعاً للمقولة السائدة بين الممثلين بان الممثل يمثل ولا علاقة له بالموقف الفكرى للفيلم، وهى المقولة التى رفضها دائماً، وخاصة عندما اصبح نجماً كبيراً قادراً على اختيار ادواره والتحكم فى مسيرته الفنية. ولكن تفسير قيام الفنان بالتمثيل فى أفلام الخمسينات التى تمجد الثورة وأفلام السبعينات والثمانيات التى تنعياها ما كشف عنه الواقع فى الستينات وخاصة بعد هزيمة يونيو والتى كانت تعنى فشل ثورة يوليو.

شكرى سرحان من الممثلين العرب القلائل الذين لا نستطيع أن نقيم أسبوعاً لأهم أفلامهم، وإنما شهر كامل يتضمن ٣٠ فيلماً تمثل جانباً كبيراً من تطور السينما فى مصر فى النصف الثانى من القرون العشرين الميلادى، وحركة التاريخ فى مصر والعالم العربى فى نفس الفترة. وقد نال الفنان العديد من الجوائز وشهد الكثير من مظاهر التكريم، ولكن أكبر تكريم حصل عليه أنه كان أول ممثل تتحول جنازته إلى جنازة شعبية اشترك فيها أكثر من خمسة الاف من المواطنين العاديين.





كاميليا ۱۹۵۰





## كاميليا

خلال أربع سنوات من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٠ وصلت كاميليا إلى القمة في السينما المصرية، وأصبحت من كبار النجوم، ثم احترقت في حادث طائرة، وتحولت إلى أسطورة لاختلاف الناس حول كل شيء عن حياتها، بل وعن موتها أيضا. ولكن الشيء المؤكد انها دخلت تاريخ مصر ولن تخرج منه بسبب علاقتها مع الملك فاروق آخر ملوك مصر. وربما ليس من الغريب أن ترتبط سيرة كاميليا بسيرة أحمد سالم الذي اكتشفها وقدمها للسينما، كما ترتبط حياة أحمد سالم بحياة أسمهان باعتباره آخر أزواجها. فأسمهان تحولت إلى أسطورة، وكذلك أحمد سالم. وقد ماتت أسمهان في حادث السيارة الشهير عام ١٩٤٤، ومات أحمد سالم عام ١٩٤٩، وقيل تأثرا بالرصاصة التي أصابت رئته عندما حاول قتل أسمهان قبل موتها بأيام. أما كاميليا فماتت في حادث سقوط طائرة أمريكية عام ١٩٥٠ وهي في الحادية والعشرين من عمرها.

تقول والدّة كاميليا أنّ ابنتها من مواليد ١٣/١٢/١٩٢٩ في مذكراتها المنشورة في «أخبار اليوم» عام ١٩٥٦، وتقول أولجا لويس ابنور أنّها مصرية من أم إيطالية وأب فرنسي، وأنّها ولدت في الاسكندرية، وتزوجت ثلاث مرات الأولى من مصري وأنجبت منه ابنها الأول، والثانية من مغربي وأنجبت منه ابنها الثاني، والثالثة من يهودي يوناني اسمه فيكتور كوهين وأنجبت منه ابنتها الوحيدة ليليان التي أطلق عليها أحمد سالم اسم كاميليا عندما قدمها للسينما عام ١٩٤٦.

كاميليا اذن من مواليد ١٩٢٩، وهذا واضح من صورتها في أفلامها أيضا، ولكن عائشة صالح مثلا في «المصور» يوم ١٥/١١/١٩٩١ تقول أنّ كاميليا من مواليد سنة ١٩١٩. ويقول عرفة عبده على في «الهلال» عدد مايو ١٩٩٠ أنّ والد كاميليا ليس فيكتور كوهين، وإن أمها حملت بها سفاحا من تاجر إيطالي مسيحي كان يقيم في البنسيون الذي تديره في الاسكندرية، وأن التاجر الإيطالي أفلس وهرب إلى روما، وأن فيكتور كوهين كان من زبائن البنسيون، وهو الذي وافق على تسجيل الفتاة باسمه تجنباً للفضيحة. والغريب أنّ عرفة عبده على يبدأ قصته بكلمة «والثابت» أنّ كذا وكذا.

تقول أولجا لويس ابنور في مذكراتها أنّها أرادت أن تكون ابنتها مسيحية مثلها، وليست يهودية على ديانة والدها، فأنتهزت فرصة سفره، وعمدتها في الكنيسة الكاثوليكية، وقد أجمعت كل الصحف المصرية بالفعل أنّ الصلاة على جثمان كاميليا تمت في إحدى الكنائس





الكاثوليكية فى حى مصر الجديدة بالقاهرة. وبينما تقول الأم فى مذكراتها أن والد كاميليا توفى عام ١٩٣٧، تذكر بعض المصادر الأخرى عن حياة كاميليا أن والدها هاجر إلى قبرص، وأنها كانت تذهب لزيارته وهى نجمة سينمائية مشهورة.

لقد رويت حياة كاميليا فى الصحف والمجلات كثيراً لأنها سطعت كالشهاب، ومثلت خلال أربع سنوات ١٦ فيلماً مصرياً، ومسرحية مصرية واحدة، وفيلماً بريطانياً واحداً، وأصبحت من أشهر نجوم السينما المصرية وأكبرهن أجراً. وكان من الطبيعى وجمالها هو سر نجاحها أن تلفت أنظار نجوم السينما ونجوم الصحافة والمجتمع. فيتنافس على حبها أحمد سالم ويوسف وهبى وأنور وجدى وغيرهم، وكذلك الصحفى محمد السيدشوشه وقيل أيضاً الصحفى والشاعر كامل الشناوى وغيرهم. وربما كان من الطبيعى أيضاً أن تلفت نظر الملك فاروق عاشق النساء الكبير.

### الجاسوسة اليهودية

كاميليا كما يصفها زكى طليمات فى كتابه «وجوه وذكريات» عام ١٩٨١ فتاة بسيطة ساحرة الجمال اتمت تعليمها الثانوى فى مدرسة أجنبية بالإسكندرية حيث أكتشفها أحمد سالم (لا يذكره طليمات بالاسم) وجاء بها إلى القاهرة عام ١٩٤٦ وهى فى السابعة عشر من عمرها. وتجمع كل المصادر على أن أحمد سالم كان ينوى تقديمها فى فيلم من إنتاجه وأخراجه، ولكن يوسف وهبى عرض عليه ثلاثة آلاف جنيه لى يقدمها فى فيلم «القناع الأحمر» وكان أول أفلامها عام ١٩٤٧.



ويقول زكى طليمات أن كاميليا الفقيرة عندما وجدت المال يجرى بين يديها أسرفت في انفاقه، وأسرفت في كل شيء حتى أصيبت بمرض السل وهي في العشرين من عمرها.

ومن مظاهر أسراف كاميليا كرد فعل لأيام الفقر الأول السفر إلى روما لشراء الملابس والمجوهرات، وخاصة أنها تعرف الإنجليزية والفرنسية أكثر مما تعرف العربية. وقيل أيضاً أنها أدمنت المخدرات ولذلك أصيبت بالسل. وما يروى عن حياة كاميليا فيه الكثير من المبالغات المعتادة في كل الروايات عن حياة النجوم، وخاصة عندما يموتون في ذروة الشهرة والشباب مثل مارلين مونرو أو جيمس دين. وما يروى عن كاميليا أنها رفضت إقامة علاقة غرامية مع أحد كبار الصحفيين الذين بهرهم جمالها، فما كان منه إلا أن أطلق أشاعة أنها جاسوسة يهودية لحساب الحركة الصهيونية في فلسطين.

كان كل شيء مهيناً لقبول مثل هذه الفكرة. فوالدها يهودى وهى لا تعرف العربية جيداً، ويطلق المصريون على كل من لا يعرف العربية كلمة خواجه أى أجنبى ولو كان مصرياً لسابع الجدود، وهى تسافر كثيراً، وتسرف في أنفاق المال، والأهم من كل هذا أنها على علاقة مع الملك فاروق، ومتى، عشية وأثناء وبعد حرب فلسطين عام ١٩٤٨، والتي أنهت بهزيمة مصر وكل الدول العربية وأنشاء الكيان الصهيونى.

والأرجح أن تكون والدة كاميليا على حق وهى تذكر أن والد أبنيتها توفي عام ١٩٣٧، فليس هناك ما يدعوها إلى الكذب فى هذا الصدد. أما لماذا قال من قال أنه كان لا يزال حياً فى قبرص، وأن ابنته كانت

تزوره هناك، فذلك حتى تكتمل فكرة الجاسوسية اليهودية، وخاصة أن هناك أجماع على أن الملك فاروق قضى أجازة مع كاميليا في قبرص، وكان يستعد لقضاء الأجازة الثانية معها في فرنسا، وسافر بالفعل إلى دوفيل على أن تلحق به، ولكن الطائرة سقطت بعد أقلعها من مطار القاهرة. وقد كان نشر مسألة «الجاسوسة اليهودية» في حكايات الصحفيين عن كاميليا من باب القيل والقال حتى نشرها الدكتور محمود متولى أستاذ التاريخ في مجلة «الوطن العربى» في باريس في ١٩٨٥/٩/٢٧.

يتحدث الدكتور محمود متولى عن «الدور الذى لعبته كاميليا كواحدة من جواسيس الحركة الصهيونية»، ويقول أنه يضعه لأول مرة أمام القارىء «بالاستناد إلى الوثائق التاريخية». يقول الدكتور متولى «لقد كانت كاميليا بحكم اتصالها بالملك مزودة ببعض التعليمات المحددة من الوكالة اليهودية فى تل أبيب، وكان فى استطاعتها السفر فى أى وقت تحت ستار عملها ككمثلة فى السينما. وكانت قبرص هى مركز اللقاء مع عملاء الوكالة. ولانستبعد أن يكون هجوم الجيوش العربية معروف للصهاينة من خلال أمثال كاميليا فى المنطقة العربية، كما لا نستبعد أن تكون أخبار سير العمليات القتالية التى كانت تحت بصر فاروق بصفته القائد الأعلى للجيش، ويحمل رتبة المارشالية تصل إلى كاميليا التى ظلت على علاقة بفاروق أكثر من ثلاث سنوات من ١٩٤٦ إلى نهاية ١٩٤٩». وقد قرأت مقال الدكتور متولى أكثر من مرة بحثا عن «الوثائق التاريخية» التى يشير إليها، فلم أجد أى منها. وكل المراجع عن حياة الملك فاروق تؤكد انه التقى مع كاميليا فى





قبرص بالفعل كما سبق أن ذكرنا، ولكن ما هي الوثائق التي تؤكد هذه القصة.

لاشك أن موت كاميليا في حادث الطائرة كان من عوامل تأكيد فكرة «الجاسوسة اليهودية» بعد موتها. وخاصة أن الناس كانوا لا يزالوا يتذكرون حادث أسمهان قبل ست سنوات، وكان الكل يعرف أنها تعاونت مع المخابرات البيطانية (وقيل الفرنسية، والألمانية أيضا من الناحية الأخرى، بل والصهيونية كذلك)، وكان البعض يؤكد أن الحادث مدير بواسطة أجهزة المخابرات. وفيما يتعلق بموت كاميليا قيل ان الملك فاروق هو الذى أمر باسقاط الطائرة، وقيل جهات مصرية أرادت الحيلولة بين لقاء كاميليا والملك دوفيل، فما الغريب أن يقال أيضا أو وراء الحادث المخابرات الصهيونية بعد أن استنفذت أغراضها من كاميليا.

يؤكد هيوج ماكليف في كتابه «الملف السرى للملك فاروق» الذى ترجمه أحمد فوزى عطا الله عام ١٩٧٧ أن الملك أصيب بالذهول عندما بلغه مصرع كاميليا من شدة وقع المفاجأة. وقد نشر الصحفى الكبير محمد حسنين هيكل خبر موت كاميليا فى «أخبار اليوم» فى ١٩٥٠/٩/٢ كالتالى «بدأت قصة الرحيل فى الساعة الثانية عشر والنصف صباح يوم الخميس ١٩٥٠/٨/٣١ بهبوط طائرة تى دبليوايه، وقد ركبت كاميليا مع ستة ركاب من مطار القاهرة، وأقلعت من المطار، وكان آخر اتصال لها عن طريق اللاسلكى فى الساعة الواحدة والنصف صباحا، وانقطعت الأخبار بعد ذلك، وسقطت الطائرة وسط

الحقول وتفحمت الجثث. وقد قرر الطبيب الشرعى الذى عاين جثة كاميليا أن سبب الوفاة كان الجروح النارية، وما صاحبها من صدمة عصبية وكسور فى عظام الساقين، .

وإذا كان من المحتمل أن تكون كاميليا قد أدمنت المخدرات فالأرجح أنها لم تصب بالسل، ولو قال ذلك زكى طليمات فى كتابه. والارجح انه وكل من عرفها من الفنانين والادباء، كانوا يعيشون اجواء «غادة الكاميليا» ميلودراما الكسندر دوماس المشهورة حيث تصاب البطلة بآفة الهوى بالسل فى النهاية، والتي مثلت فى المسرح والسينما فى مصر عشرات المرات.

ان من غير المعقول ان لايعرف الملك مرض كاميليا، ومن غير المعقول ان يظل على علاقته بها حتى لو وصله امر مرضها كشائعه. ومن غير المعقول الا يستخدم الذين سعوا لانهاء العلاقة بينه وبينها هذا المرض سواء كان حقيقة أم شائعه، ومن غير المعقول ان تظل كاميليا تمثل مع كبار نجوم مصر حتى اللحظة الاخيرة من حياتها وهم يسمعون انها مصابة بالسل اكثر الامراض المرعبة والمعدية وخاصة فى ذلك الوقت. واخيراً فليس من المعقول ايضا ان لا تهتم كاميليا بالعلاج من مرضها ان كان حقيقة، وليس من المعقول ان تكون هذه الفتاة التى نراها فى افلامها الاخيرة فى كامل الصحة مصابة بهذا المرض بالذات.

نشرت مجلة «القصة» التى كانت تصدر عن دار «النداء» فى ٢٠/٤/١٩٥١ ان كاميليا صرحت لاحد الصحفيين ذات يوم بقولها



«اننى لم اعرف فى حياتى مراسم اليهود ولا ديانتهم، ولم ادخل يوما معابدهم، وليس لى صديقه منهم، ومع ذلك فقد سمعت بأذنى، وقرأت بعينى، كلاما يتهمنى بأننى اسرائيلية متعصبة كل همى ان اجمع المال، وان تنتصر اسرائيل. الله ينصفنى منهم، فأنا مظلومة والله لا يرضى بالظلم».

ومن المعروف ان انور جدى استخدم ديانة ليلى مراد الاصلية اليهودية عندما اختلف معها، وقال انها تناصر اسرائيل، بل ومزق احدى صفحات جوازها سفرها وقال انها ذهبت إلى اسرائيل ومزقت الصفحة لكى تخفى ذلك. وقد كان رد فعل كاميليا ازاء اتهامها بالعمل لحساب اسرائيل ان قامت بجمع التبرعات للجيش المصرى فى حرب فلسطين كما تذكر كل المصادر، أما ليلى مراد فقد قامت فضلا عن جمع التبرعات بانتاج الفيلم الوحيد الذى أنتجته طوال حياتها الفنية عن حرب فلسطين.

### الطريق إلى القاهرة

وتحت عنوان «عصابة السموم» يقول الدكتور محمود متولى فى مقالة المشار إليه أن كاميليا لم تكن جاسوسة فقط، وإنما أيضاً «عضوة فى شبكة للأساءة إلى مصر عن طريق تصوير الأحياء الشعبية الفقيرة بشكل غير لائق». وربما تكون هذه المرة الوحيدة التى استخدمت فيها كلمة «شبكة» فى مسألة تصوير الأجانب للأحياء الفقيرة، فالكلمة تستخدم عادة فى قضايا الجاسوسية فقط. فما هى القصة كما يرويها الدكتور متولى بالنص:



كاميليا

لاحظ رقيب النشر في مطار العاظة أن إحدى الطائرات تستعد لمغادرة المطار دون أن تكون مدرجة في جداول الطائرات المغادرة في تلك الليلة. ولما استفسر الرقيب عن السر في ذلك أخبره مأمور جمرك المطار أن هذه الطائرة لن تخضع للرقابة أو التفتيش الجمركي لأنها تحمل خطابا من الخاصة الملكية. وأمر الرقيب بتفتيش الطائرة التي كانت تحمل فرقة تمثيل أنجليزية وفيها ٣٣ صندوقا تحتوي على أفلام مختلفة، وكان من بين ركابها الممثلة كاميليا.

أتصل الرقيب بمدير المطبوعات في ذلك الوقت، وأبلغه الأمر فطلب مصادرة الطائرة فوراً، وتفتيش جميع الركاب، وقد لاحظ الرقيب عند التفتيش أن صناديق الأفلام كانت تحمل تصاريح خاصة من إدارة الصحافة في وزارة الخارجية المصرية، وأستعان الرقيب بحرس الجمارك ورجال الحدود في مصادرة الطائرة وأرسلت الأفلام فوراً إلى وزارة الداخلية. وبعرضها أتضح أنها تحتوي على مناظر أخذت في أحياء شعبية تصور البؤس والمرض والجهل الذي تعاني منه بعض أحياء القاهرة. وكانت عبارة عن فيلم انتاج لحساب ادمون جهلان تحت عنوان «السموم». وعندما فتشت الممثلة كاميليا وجد معها مغلف يحوى بعض الأمور الخاصة بهذا الفيلم، وهى تصور حياة الشعب المصرى بصورة مزرية.

وقد حرر بهذا كله محضر في قسم مصر الجديدة. وقامت الرقابة بمصادرة الصور والأفلام، وكلف حسين سرى - الذى كان رئيسا للوزارة - لجنة باجراء تحقيق في هذا الموضوع، خصوصا في ما يتعلق

بتصريح وزارة الخارجية بتصدير هذه الأفلام جميعها، وأثناء التحقيق ماذا حدث. لقد صدرت الأوامر بوقف التحقيق على هذه الأوامر لأنها كانت صادرة من فاروق العاشق الولهان بالجاسوسة الحسنة،.

انتهت القصة التي رواها الدكتور متولى. ورغم أن هناك بعض النقاط غير المقبولة عقلا، مثل إهمال خطاب صادر من الخاصة الملكية، وإهمال تصريح وزارة الخارجية، وعدم إمكانية عرض الأفلام النيجاتيف لافى وزارة الداخلية ولا فى غيرها من الناحية التكنيكية البحتة، فلا بد من تمييز النيجاتيف وطبعه قبل عرضه، وبغض النظر عن الفيلم ذاته، وإن كان يتضمن إساءة أو لا يتضمن، فلم يرد فى أى مصدر من المصادر عن حياة كاميليا أنها دخلت السجن لى سبب، وإن ورد أن آدمون جهلان هو مكتشف كاميليا الحقيقى الذى قدمها إلى أحمد سالم فى الاسكندرية.

وفى سلسلة مقالات عن حياة كاميليا نشرت فى «الانباء» الكويتية باسم محمد المصرى (وهو اسم مستعار لصحفى مصرى) جاء فى مقال يوم ١/١٠/١٩٨٣ أن كاميليا مثلت فى فيلم بريطانى بعنوان «الطريق إلى القاهرة» إخراج دافيد ماكدونالد وتمثيل أريك بورتمان فى دور البكباشى يوسف، ولورانس هارفى فى دور الملازم مراد، وهارولد لانج فى دور همبل، وكاميليا فى دور حنة.

والفيلم كما يقول «المصرى» عن عصابة دولية لتهرب المخدرات إلى القاهرة، وينتهى بأن تقبض الشرطة المصرية على العصابة. ومن المؤكد أن الفيلم المقصود هو ذاته فيلم «السموم» الذى يتحدث عنه

الدكتور متولى، فموضوع المخدرات واضح من العنوان، وكل المصادر عن حياة كاميليا اشارت إلى أنها مثلت فيلما اجنبيا واحدا. ومن الغريب أن تعترض وزارة الداخلية على فيلم ضد تهريب المخدرات الى مصر وينتهى بانتصار الشرطة المصرية، ولكن يظل الاساس فى تقييم الفيلم مشاهدته مثل أى فيلم.

### خطف مراتى

وتجمع كل المصادر أن كاميليا مثلت مسرحية واحدة. وبينما يتحدث زكى طليمات عن هذه المسرحية فى كتابه باحتقار كبير إلى درجة أنه لا يذكر عنوانها، يتناول مقال «الأنباء» المذكور تلك المسرحية بشيء من التفصيل. يقول «المصرى» أن عنوان المسرحية «خطف مراتى» وأنها قدمت على مسرح كازينو أوبرا عام ١٩٤٨ من انتاج فرقة الكوميدي المصرية لصاحبها الممثل نعيم مصطفى الذى اشترك فى التمثيل مع كاميليا وعفاف شاكروعايدة كامل ووداد حمدي ورفيعة الشال وفتحية شاهين ومحسن سرحان وبشارة واكيم ومحمد توفيق ومحمد علوان وفرج النحاس. ويقول أن موضوع المسرحية هو ذاته موضوع الفيلم الذى اخرجيه أنور وجدى بعنوان «خطف مراتى» أيضا.

وعن حياة كاميليا دون اشارة صريحة اخرج عاطف سالم عام ١٩٧٧ فيلما بعنوان «حافية على جسر الذهب» تمثيل ميرفت أمين وحسين فهمى وعبد المنعم ابراهيم.





کامیلیا

## آخر كلام

شهدت كاميليا فى حياتها عرض ١٤ من افلامها الـ ١٦ المصرية وهذه الافلام هى «القناع الأحمر» اخرج يوسف وهبى عام ١٩٤٧، و«فتنه» اخرج محمود اسماعيل، و«الروح والجسد» اخرج حلمى رفله عام ١٩٤٨ و«خيال امرأة» اخرج حسن رضا، و«ولدى» اخرج عبد الله بركات و«نص الليل» اخرج حسين فوزى، و«القاتلة» اخرج حسن رضا، و«ارواح هائمة» اخرج كمال بركات، و«الستات كده» اخرج حسن حلمى، و«صاحبة الملايم» اخرج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٤٩ و«العقل زينه» اخرج حسن رضا، و«امراه من نار» اخرج جيانى فيرنيتشو، و«قمر ١٤» اخرج نيازى مصطفى، و«المليونير» اخرج حلمى رفله عام ١٩٥٠.

وبعد وفاة كاميليا يوم الخميس ١٩٥٠/٨/٣١ بدأ يوم الاثنين التالى ١٩٥٠/٩/٤ عرض فيلمها الخامس عشر «بابا عريس» اخرج حسين فوزى، وهو اول فيلم مصرى بالألوان، وفى نفس العام عرض فيلمها السادس عشر «والأخير» آخر كدبه، اخرج احمد بدرخان.

## فهرس

### مقدمة

- ١ - أم كلثوم ..... ١٩
- ٢ - عبد الوهاب ..... ٣١
- ٣ - ليلى مراد ..... ٤١
- ٤ - نجيب الريحانى ..... ٦١
- ٥ - ياقوت مرة أخرى بعد ٦٦ سنة ..... ١٢٥
- ٦ - أسمهان ..... ١٣٩
- ٧ - أحمد سالم ..... ١٥٣
- ٨ - آسيا ..... ١٦١
- ٩ - شكرى سرحان ..... ١٧٥
- ١٠ - كاميليا ..... ١٨٧

مطابع  
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٥٥٦ / ٢٠٠٠

---

I.S.B.N 977 - 01 - 7054 - 2







هذا هو العام السابع من عصر مكتبة الأسرة ..  
ومدة سنوات طوال لم يلقف الناس حول مشروع ثقافتهم  
كثير كما التفتوا حول هذا المشروع الثقافي العظيم حتى  
أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام،  
واستجيبنا لهذا المطلب الجماعي المادي والمالي من  
أهمية الكتاب، وبالشكل الجليل المميز التي يحتضنها في  
إفادة صالحة وتشكيل وجدان الأمة واستعادة دورها  
الحيوي العظيم عبر السنين ..

لقد استطاعت مكتبة الأسرة .. أن تهدي الروح إلى  
الكتاب مصوراً ملأاً وحالداً للعلاقة في زمن الإمبراطوريات  
التكنولوجية المعاصرة .. وما نحن لنحتفل ببدء العام  
السابع من عصر هذه المكتبة التي أصدرت (١٧٠٠)  
طوالها في أكثر من ٢٠٠ مليون نسخة، تحتضنها الأسرة  
المصرية في ميولها ومقولاتها وأدباً وثرائاً لا ينضب من أجل  
حياة أفضل لهذه الأمة .. ومالات أحلم بكلاب لكل مواطن  
ومكتبة في كل بيت ..

**سوزان مبارك**

SEHAGELDIN



ISO7229

مكتبة الأسرة 2000  
مهرجان القراءة للجميع



١٥٠  
قرش









